Sammlung
illustrierter
Monographien

709
Sa45
v.16

Der Holzschnitt

von

Dr. Max Osborn

ART
STACKS

Sammlung
illustrierter
Monographien
709
Sa45
v.16
Der Holzschnitt
von
Dr. Max Osborn

THE LIBRARY

CLASS 709
BOOK Sa45

Liebhaber-Ausgaben

Sammlung

Illustrierter Monographien

Herausgegeben in Verbindung mit Anderen

von

Hanns von Zobeltitz

16.

Der Holzschnitt

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klasing

1905

Der Holzschnitt

Von

Dr. Max Osborn

Mit 16 Kunstbeilagen und 139 Textabbildungen

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1905

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Vorbemerkung.

Es ist gewiß ein Wagnis, auf wenigen Druckbogen einem größeren Publikum die gesamte Entwicklung der Holzschnittkunst vorführen zu wollen, und bei der gewaltigen Fülle des Materials, bei der Notwendigkeit, die technische wie die künstlerische Seite des Gegenstandes gleichermaßen zu berücksichtigen, und bei den Schwierigkeiten, welche die zahlreichen noch offenen Probleme der älteren Zeit sowie der Mangel an wissenschaftlichen Vorarbeiten für weite Strecken des großen Gebietes mit sich bringen, kann das Resultat nicht wohl mehr sein als eine historische Skizze. Man wird es darum nicht unberechtigt finden, wenn diese erste zusammenfassende Sichtung des überreichen Stoffes ihr Hauptaugenmerk auf die Schilderung der Taten und Schicksale des Holzschnitts in Deutschland gerichtet und hier wieder die neuere Zeit ausführlicher behandelt hat als die ältere, die bisher von der Forschung bevorzugt worden ist.

Ein grundlegendes und eingehendes Werk über die Geschichte des Holzschnitts bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts ist uns allerdings auch erst in den letzten Monaten geschenkt worden: die glänzende, umfangreiche Darstellung von Paul Kristeller „Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten" (Berlin 1905), die ich, dank dem freundlichen Entgegenkommen des Verfassers, noch bei der Fertigstellung der vorliegenden Monographie in den Korrekturbogen lesen und nutzen konnte. Kristeller hat auch in einem Anhang die wichtigsten älteren Schriften für die von ihm behandelte Periode verzeichnet, so daß ich mich damit begnügen kann, den Leser, der näheren Aufschluß sucht, darauf zu verweisen. Für das neunzehnte Jahrhundert kommen dann von früheren Publikationen zunächst in Betracht: „Die vervielfältigenden Künste der Gegenwart. Bd. 1: Der Holzschnitt", redigiert von C. von Lützow (Wien 1886); die „Meisterwerke der Holzschneidekunst", eine von J. J. Weber in Leipzig seit 1879 herausgegebene Sammlung; „Mustersammlung von Holzschnitten aus englischen, nordamerikanischen, französischen und deutschen Blättern" von F. Lipperheide (Berlin 1885) und „Bilderalbum zur neueren Geschichte des Holzschnitts" von H. Lücke (Leipzig 1877). Für die Geschichte des ostasiatischen Holzschnitts: die „Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts" von W. von Seidlitz (Dresden 1897), „Der japanische Farbenholzschnitt" von Friedrich Perzyński (Berlin 1903) und der Katalog der Ausstellung des Berliner Kunstgewerbemuseums im Frühjahr 1905.

Niemand kann die Schwächen eines Buches wie des vorliegenden klarer erkennen als der Verfasser, der in langer Arbeit mit dem Stoff zu ringen hatte, um nicht den Rahmen dieser Monographiensammlung zu sprengen. Täglich hat er dabei die Wahrheit des hübschen Gelehrtenwortes erfahren, das Albert Köster einmal in das Album der Berliner Germanisten schrieb: „Das Schwierigste am Sammeln ist das Fortwerfen."

Berlin, August 1905.

M. O.

JUL 22 '41

983157

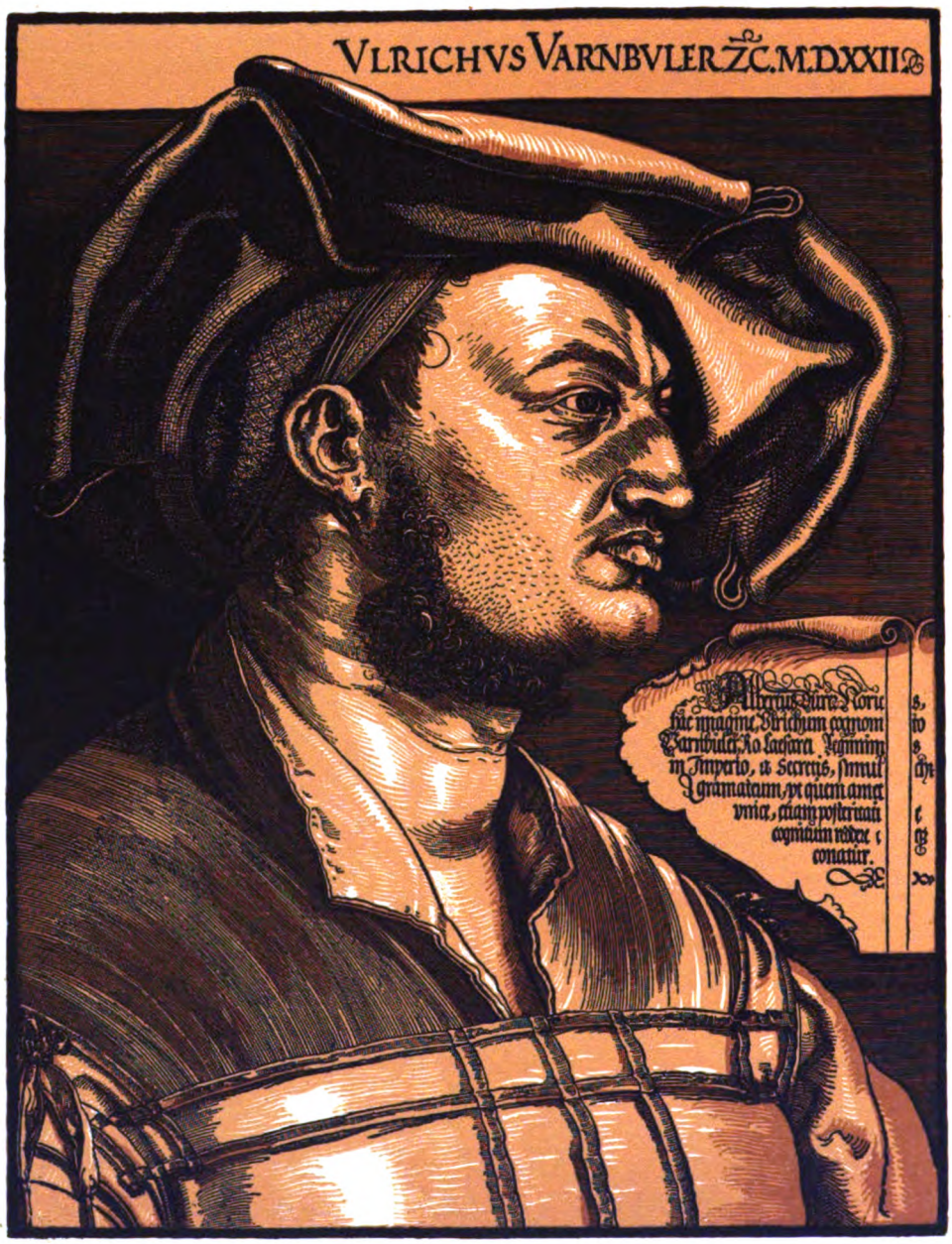


Abb. 1. Albrecht Dürer: Bildnis des kaiserlichen Rates Ulrich Varnbüler. 1522. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 30.)

Abb. 2. Reißer (Zeichner) und Formſchneider bei der Arbeit.
Aus dem Signet des Wolfgang Kilian vom Jahre 1623.

Der Holzſchnitt.

Keine Kunſtübung iſt von Hauſe aus ſo eng mit dem innerſten Weſen unſeres Volkes verwachſen wie der Holzſchnitt, keine hat ſo treu wie er die deutſche Seele abgeſpiegelt. Mit der kraftvollen Schlichtheit, der derben Naivität und der oft eckigen Schwerfälligkeit, die ſeine Technik mit ſich bringt, hat er in der zugleich ſparſamen und vielſagenden Schrift ſeiner Linien von den Zeiten, da Deutſchland eine unvergleichliche, ſpäter verloren gegangene und noch nicht wieder errungene nationale Kultur beſaß, den eindringlichſten Bericht geliefert. Weit über den Kreis ſeiner urſprünglichen Bedeutung hinaus iſt uns das Wort „holzſchnittartig“ eine Bezeichnung für künſtleriſche Äußerungen beſtimmter Art geworden, von denen wir fühlen, daß ſie mit allen Faſern tief im Boden unſeres Vaterlandes wurzeln. Die ſeltſame Miſchung von Derbheit und Innigkeit, von Energie und Verträumtheit, die für deutſches Weſen charakteriſtiſch iſt, hat nirgends klareren Ausdruck gefunden als in den Erzeugniſſen der Holzſchneidekunſt, ſolange dieſe auf dem Wege blieb, der ihr natürlich war. Dieſe Kunſt hat unſeres Volkes Schickſale mitgemacht, ſie iſt mit ihm geſtiegen und geſunken, und geriet völlig in Verfall, als Deutſchlands Macht zerbrochen daniederlag. Aber ſie kam auch aufs neue in die Höhe, als der deutſche Geiſt wieder zur Herrſchaft emporſtieg, und wenn infolge der allgemeinen künſtleriſchen Verhältniſſe alsbald der merkwürdige Fall eintrat, daß der Betrieb des Holzſchnitts bei uns unter dem Einfluß des Auslandes umgeſtaltet wurde, ſo fehlte es doch nie ganz an Kräften, die das nationale Erbe der Vergangenheit übernahmen und in Treue pflegten. Über die Jahrhunderte des Niederganges hinweg reichen ſich Dürer und Holbein mit Menzel, Schwind, Ludwig Richter und Rethel auch in der Liebe zum Holzſchnitt die Hände.

Der Holzſchnitt iſt der ältere Bruder der Buchdruckerkunſt. Die Zeit am Ende des Mittelalters, die von der Sehnſucht nach gegenſeitiger Mitteilung beherrſcht war, gab ſich mit dem Worte nicht zufrieden, ſondern verlangte zugleich mit demſelben Ungeſtüm nach dem anſchaulichen Bilde. Aber es war nicht allein die innere Ähnlichkeit des Weſens, es war auch die Verwandtſchaft des äußeren techniſchen Betriebes, durch die Buchdrucker- und Holzſchneidekunſt aneinander gefeſſelt wurden. Denn ebenſo wie der Letterndruck iſt der Holzſchnitt ein „Hochdruck“, das heißt: bei der Herſtellung ſeiner Blätter wird das Bild dadurch gewonnen, daß ſeine Linien in gleicher Weiſe reliefartig aus der Holzplatte

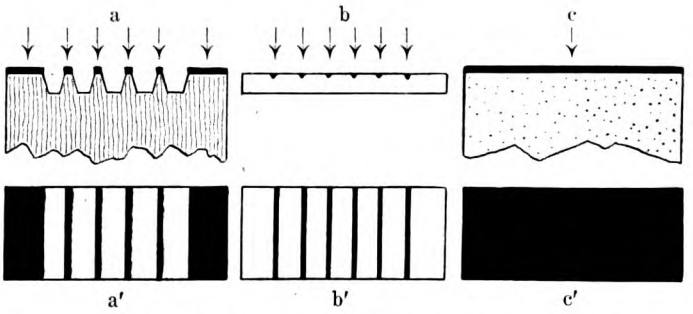


Abb. 3. Schematische Darstellung des a Hoch- (Holzschnitt), b Tief- (Kupferstich) und c Flachdruckes (Lithographie).
a vier in Holz geschnittene Linien, b sechs in Kupfer gestochene Linien, c Steindruck mit aufgetragener Farbschicht. a′, b′, c′ sind die Drucke der oben im Querschnitt gegebenen Platten, während die Pfeile auf die Farbe verweisen. (Zu Seite 2.)

herausgearbeitet werden, wie die verstellbaren Lettern des Setzers aus dem Guß als kleine Reliefs hervorgehen. Der Holzschneider nahm ein Stück festen Holzes, in der Regel Birnbaumholz, das der Länge nach, also in der Richtung der Fasern geschnitten war; auf diesen Holzstock wurde zunächst die Zeichnung aufgetragen, und die Aufgabe des Formschneiders war nun die: in der bisherigen Oberfläche nur die aufgezeichneten Linien in ihrer geringen Breite stehen zu lassen, alles andere jedoch mit Hilfe des Messers fortzuschneiden (Abb. 2, 3 u. 7). Wenn man über den also bearbeiteten Holzstock den mit Druckerschwärze gefüllten Ballen rollen ließ, so nahmen nur die hohen Stellen die Schwärze an, während die tiefer gelegenen davon unberührt blieben (s. Abb. 3), und wenn man schließlich einen Bogen Papier über die geschwärzte Platte legte und mit der Hand, unterstützt von einem Reiber, oder später mit der Presse dagegen drückte, so erschien das Bild im schwarzen Abdruck im Gegensinne, d. h. wie im Spiegel gesehen, auf der weißen Fläche. Durch diesen technischen Vorgang unterschied sich der Holzschnitt von vornherein wesentlich von dem Kupferstich, dem ältesten Repräsentanten des sogenannten „Tiefdrucks“; denn bei diesem besteht das Verfahren darin, daß der Stecher das Bild in die Kupferplatte einritzt, so daß die Linien tiefer liegen als die Oberfläche der Platte. Der Kupferstecher geht dann weiter in der Art vor, daß er beim Einschwärzen der Platte die Farbe in die Vertiefungen dringen läßt, während er die Oberfläche sauber hält; und der Druck des Kupferstichs vollzieht sich so, daß das angefeuchtete Papier gegen die Platte gepreßt wird und die Farbe aus den Vertiefungen in sich aufnimmt. Neben diese beiden alten Hauptarten der graphischen Kunst, den Hochdruck und den Tiefdruck, tritt erheblich später, zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, als drittes Reproduktionsverfahren der „Flachdruck“: die Lithographie, bei welcher der Abdruck von der Fläche des bearbeiteten Steines aus geschieht, indem diese die Druckfarbe annimmt oder ablehnt, ohne daß eine Veränderung der Fläche, sei es durch Wegschneiden der

Abb. 4. Stempeldruck der sechsten Legion etwa vom Jahre 100 n. Chr. auf dem Ziegelstein einer römischen Wasserleitung zu Aachen. Natürliche Größe. (Zu Seite 3.)

Abb. 5. Zeugdruck auf hellbrauner Seide in roter Farbe aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts. Verkleinert. Nach: T. O. Weigel und Dr. Ad. Zeſtermann, „Die Anfänge der Druckerkunſt in Bild und Schrift", Verlag von T. O. Weigel in Leipzig. (Zu Seite 4.)

Dieſe Vorbereitungsperiode umfaßt einen weiten Zeitraum. Sie erſtreckt ſich von den großen Kulturen des Altertums bis etwa in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts chriſtlicher Zeitrechnung. Wir beſitzen zahlreiche Zeugniſſe dafür, daß bereits den Alten das Prinzip des Hochdrucks wie des Tiefdrucks vertraut war. Die Metallgravierung war von jeher bekannt; bronzene Gefäße, Spiegel, Gebrauchs- und Luxusgegenſtände aller Art wurden oft mit eingeritzten Umrißzeichnungen geſchmückt. Anderſeits waren ſchon bei den Ägyptern geſchnittene Stempel aus Holz, Metall und Stein in Gebrauch, die man zur Zeichnung des Viehs, der Gerätſchaften, der Sklaven verwandte. Die Römer hatten ähnliche Apparate: die „tesserae signatoriae", mit deren Hilfe das Brot, die Backſteine (Abb. 4) und andere Dinge geſtempelt wurden. Auch der Zeugmuſterdruck war ſchon früh, zumal im Orient bekannt: er ſtellt bereits eine ſpäter hellen Partien (wie beim Holzſchnitt), ſei es durch Einritzen der ſpäter dunklen Linien (wie beim Kupferſtich) vorgenommen wird (Abb. 3).

Es leuchtet ohne weiteres ein, daß von dieſen Vervielfältigungsarten der Hochdruck der iſt, der ſich dem Letternſatz am beſten einfügt. Von vornherein mußte er es daher ſein, der für die Zwecke der Buchilluſtration oder für die Herſtellung von Einzelblättern, auf denen Bild und Text ſich miteinander vertragen ſollten, in erſter Linie in Betracht kam. Es gab ſchon in früher Zeit neben dem Hochdruck von der Holzplatte auch den Hochdruck von der Metallplatte, der heute, im Zeitalter der mechaniſchen Reproduktionsverfahren, wieder eine Rolle von größter Wichtigkeit ſpielt. In jener erſten Blüteepoche des Bilddrucks freilich, da die Maſchine noch nicht als Helfer diente, ſondern jede Arbeit von der Hand geleiſtet werden mußte, trat der Metallhochdruck begreiflicherweiſe in den Hintergrund. Vorher aber, in der langen Vorbereitungszeit, als es ſich mehr um die Herſtellung einzelner primitiver Figuren handelte, ſpielte das Metall neben dem Holz auch hier eine nicht unbedeutende Rolle.

Abb. 6. Joſt Amman: Der Reißer (Zeichner). Verkleinert. (Zu Seite 46.)

weitere Phaſe der Entwicklung dar, weil hier der Uebergang vom trockenen, d. h. farbloſen, zum farbigen Stempeldruck vollzogen iſt. Nur ein kleiner Schritt fehlte, um von allen dieſen Anſätzen zum Vervielfältigungsdruck in der Hochdruck- wie Tiefdrucktechnik vorzuſchreiten. Man muß annehmen, daß in jener Epoche, wo ſich das öffentliche Leben der Völker zumeiſt unter freiem Himmel abſpielte, das Bedürfnis nach einer ſolchen Möglichkeit wechſelſeitiger Mitteilung außerhalb des mündlichen Verkehrs nicht allzu ſtark vorhanden war.

Abb. 7. Joſt Amman: Der Formſchneider. Verkleinert. (Zu Seite 46.)

Auch im Mittelalter war dieſes Verlangen noch nicht ſo lebhaft ausgeprägt, um die Entwicklung vorwärts zu treiben. Die Fertigkeit des Stempeldrucks, die ſich vom Orient und von den Römern auf die übrigen europäiſchen Völker vererbt hatte, blieb zunächſt im alten Stadium. Es war nur eine geringe Erweiterung, wenn zu dem Zeugmuſterdruck (Abb. 5) etwa noch der Tapetendruck mit Hilfe von Holzmodeln hinzukam, wenn für Stickereien Zeichnungen durch Stampiglien vorgedruckt wurden, oder wenn in koſtbaren Handſchriften Initialen und Monogramme auftreten, die offenſichtlich durch erhaben geſchnittene Stempel aus Holz oder Metall entſtanden ſind. In allen dieſen Erſcheinungen haben wir Vorläufer des Holzſchnitts, aber es fehlte immer noch das Entſcheidende: die Abſicht, mit Hilfe einer Form ein beſtimmtes Bild in großer Auflage zu vervielfältigen und zu verbreiten. Wann dieſer Umſchwung vor ſich gegangen iſt, liegt noch im Dunkeln. Die bisherige Forſchung ſetzt den Zeitpunkt etwa in das vierzehnte Jahrhundert. Sicher iſt jedoch, daß der neue Gedanke vor dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts keine größere Verbreitung gefunden hat; dann allerdings rückt der Holzſchnitt in unſerem Sinne mit Macht voran.

Abb. 8. Joſt Amman: Der Buchdrucker. Verkleinert. (Zu Seite 46.)

Die ganze Zeit am Ende des Mittelalters war dazu angetan, ein Verfahren, durch das bildliche Darſtellungen in weite Kreiſe gebracht werden konnten, zu fördern. Der Schwerpunkt des allgemeinen Lebens ward in dieſer Periode, zumal in Deutſchland, in die Städte verlegt. Das Bürgertum erhebt ſein Haupt, und ein demokratiſcher Zug geht nach den ariſtokratiſchen Jahrhunderten des Mittelalters durch die abendländiſche Welt. Der einzelne im Volke tritt mehr aus der Menge hervor und verlangt das Recht ſeiner Individualität, will ſelbſt Anteil

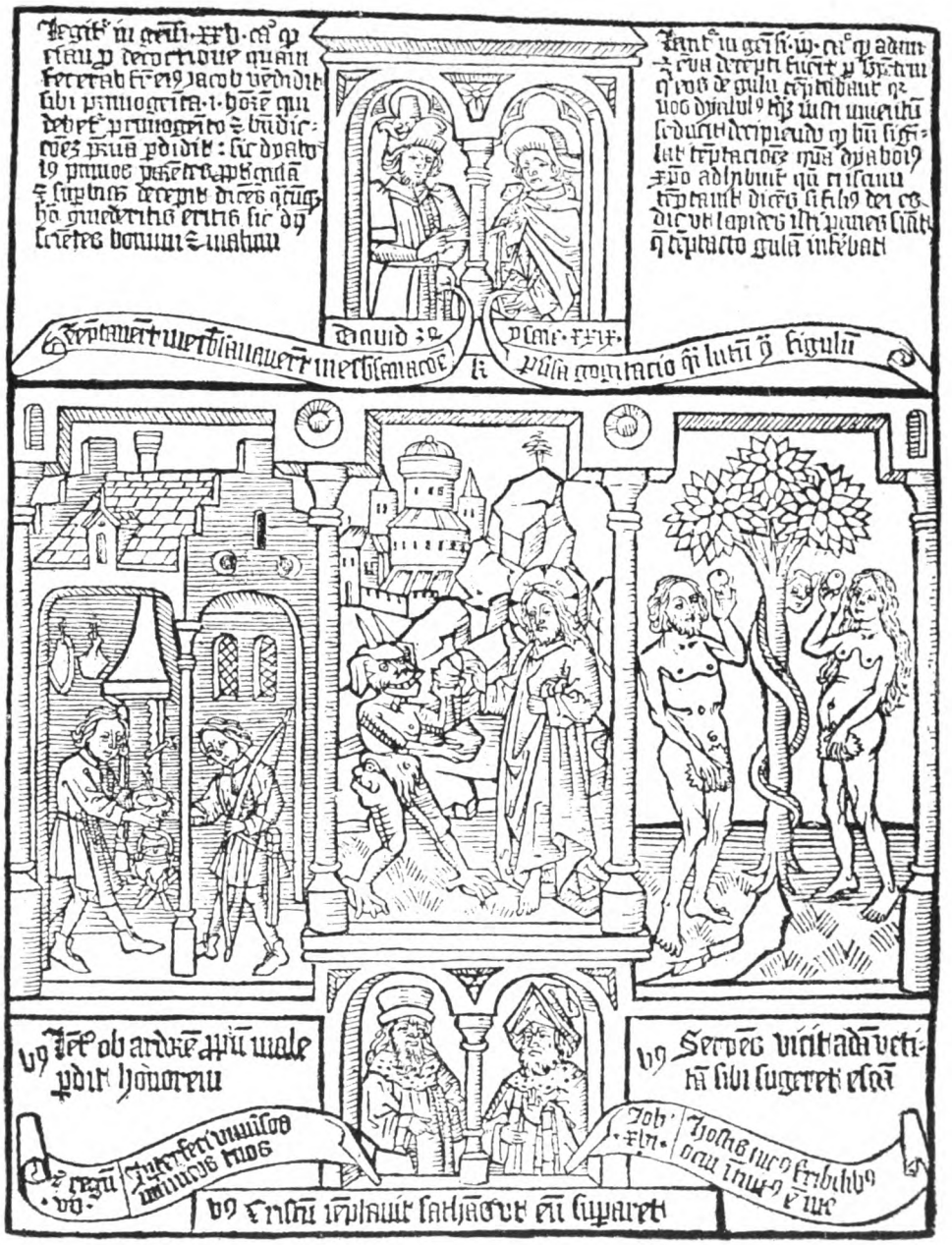


Abb. 9. Tafeldruck eines Blockbuches.
Blatt aus der Armenbibel nach dem Exemplar in der Albertina zu Wien.
Verkleinert. (Zu Seite 10/11.)

nehmen an dem bunten Leben ringsum. Auch die religiöſe Bewegung, die jetzt einſetzt, um erſt nach geraumer Zeit in den Stürmen der Reformation ihren Abſchluß zu finden, iſt eine durchaus demokratiſche; die Maſſen ſind der geiſtigen und geiſtlichen Bevormundung durch den Klerus überdrüſſig und wollen die Möglichkeit gewinnen, ſich der Heilswahrheiten unmittelbarer als bisher zu vergewiſſern. Das religiöſe Moment aber beherrſcht ſouverän das ganze Leben jener Epoche, und wenn

Abb. 10. Der heilige Bernhardus.
Schrotblatt mit der Jahreszahl 1474. Verkleinert. (Zu Seite 11.)

der kirchliche Revolutionsgedanke und ſpäter die Reformation ſelbſt dem Buchdruck und dem Holzſchnitt für die raſche und allgemeine Verbreitung ihrer Ideen zu unendlichem Danke verpflichtet ſind, ſo ſtehen umgekehrt Buchdruck und Holzſchnitt bei der religiöſen Bewegung in nicht geringerer Schuld. Die überwältigende Mehrzahl der älteſten Holzſchnitte, die wir beſitzen, bewegt ſich im religiöſen Stoffkreis.

Der Holzſchnitt wurde oben als eine charakteriſtiſche deutſche Kunſtübung in Anſpruch genommen. Wir haben freilich keine Berechtigung dazu, ihn als eine „Erfindung“ unſeres Volkes zu bezeichnen; denn auch das iſt noch nicht aufgeklärt, *wo* der Holzſchnitt in unſerem Sinne zuerſt aufgetreten iſt. Und von einer „Erfindung“ im Sinne unſeres Sprachgebrauchs, alſo der plötzlichen Neuſchöpfung eines einzelnen, die mit einem Schlage den Betrieb umgeſtaltete, kann hier wohl überhaupt nicht die Rede ſein. Man hat ſich die Entwicklung vielmehr ſo vorzuſtellen, daß die frühere gelegentliche Verwendung von Metall- und Holzmodeln allmählich und unauffällig zu einer Gewohnheit ward. Doch hat Deutſchland immerhin die größte Anwartſchaft darauf, als das Land zu gelten, wo ſich dieſe Wandlung zuerſt in auffälliger Weiſe vollzog. Kriſteller (ſ. Vorbemerkung)

Abb. 11. Der heilige Chriſtophorus. Schnitt vom Jahre 1423. Verkleinert. (Zu Seite 12/13.)

Abb. 12. Illustration aus der Armenbibel, gedruckt von Albr. Pfister. Verkleinert. (Zu Seite 14.)

weist auf eine bisher noch nicht veröffentlichte italienische Urkunde vom Jahre 1395 hin, wo in Bologna ein „Federico di Germania", also ein Deutscher, in einen Prozeß verwickelt wird, der die Vermutung nahe legt, daß er auch des Holzmodelschneidens zum Zweck der systematischen Bilderverbreitung kundig gewesen sein muß. Das ist gewiß nicht ohne Bedeutung. Kein Land hat überdies in früher Zeit eine so große Reihe hervorragender Kräfte in den Dienst dieser Fertigkeit gestellt. Mit dem fünfzehnten Jahrhundert tauchten allenthalben die „Prieffmaler" und „Prieffdrucker" auf, die für den Jahrmarkt kleine Bildchen, zumeist Heiligendarstellungen, vom Holzstock druckten und dann kolorierten — Blätter, die dem gemeinen Mann einen Ersatz darboten für die Tafelbilder und Miniaturmalereien, deren sich die vornehme Welt erfreute, ihm auch als Mittel dienten, Kästen, Bücher, selbst Türen zu verzieren, oder gar ihm als Amulette galten. Daneben entstehen bald allerlei andere Bilder zur Erbauung, Belehrung und Unterhaltung. Auch die Spielkarteninduſtrie bemächtigte sich des neuen Herstellungsmittels, nachdem sie bisher auf die Handmalerei angewiesen war; ja die Holzschnittkarten nehmen einen so breiten Raum ein, daß man früher vielfach die Frage aufgeworfen hat, ob nicht in dem Kreise ihrer findigen Fabrikanten überhaupt die ersten Meister der Xylographie zu suchen seien.

Die ältesten Holzschnitte aus dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts, die uns erhalten sind, stehen in gleicher Weise wie die ersten Erzeugnisse des Buchdrucks künstlerisch bereits auf einer sehr respektablen Höhe. Gewiß sind die Linien meist derb und ungelenk, mit breiter Feder ohne feinere Qualitätsunterschiede gleichmäßig hingesetzt. Mit den einfachsten Konturen gab man sich zufrieden, an Modellierung oder nur

O hailiger herre vnd martrer sant Sebastian · wie ist
so groß din uerdienen · Bitte für vns vnsern herren
ihesum xpm das wir von der plage vnd dem siechtagen epy
demia · vnd dem gächen tode vnd von allen vngewonli
chen töden durch din gebett vnd uerdienen behüter vnd
beschirmet werdent · Amen · Die collecta

Almechtiger ewiger got wir bitten dich das du durch
uerdienen vnd bette dines hailigen martrers sant
Sebastians · vns vor der plage epydemia vnd dem gächen
tode vnd vor allen vngewonlichen töden behüten wellest
das so vns nit berüre noch begriffe durch das uerdie
nen dines wirdigen martrers sant Sebastians · Des
helff vns der da richsnet in ewigkeit Amen ·

Abb. 13. Die Marter des heil. Sebastian. Schnitt vom Jahre 1437.
In der K. u. K. Hofbibliothek zu Wien.
Verkleinerte autotypische Nachbildung des kolorierten Exemplars. (Zu Seite 13.)

Schraffierung dachte man nicht, der ganze Betrieb ſteckt in einer gewiſſen Primitivität. Doch in der treuherzigen Einfalt dieſer Darſtellungen liegt ſoviel feines Gefühl für die Ausdrucksfähigkeit des Holzſtocks und für die dekorative Aufgabe ſeiner Erzeugniſſe, daß ihnen allen ein eigentümlicher, ſchwer erklärbarer Zauber innewohnt. Es iſt eine naive Volkskunſt, die hier gepflegt ward, nicht ohne die Schwächen und Mängel, die einer ſolchen Betätigung anhaften müſſen, aber auch mit all der Geſundheit und lebendigen Kraft, die darin ruht. Es beginnt die Zeit, wo der Holzſchnitt zum berufenen Verkünder deutſchen Lebens ward, daß man aus dieſen Blättern noch etwas wie einen Gruß des deutſchen Waldes zu vernehmen glaubt, deſſen Bäume das Material zu dem Druckvorgang geliefert haben. Der Ausdruck der Köpfe iſt oft von ſolcher Zartheit und Empfindung, die Bewegung von ſolcher Anmut und Innigkeit, die Formen bei allem Ungeſchick von ſo ſtarker innerer Wahrheit, daß man unmittelbar an die monumentalen, ſtatuenhaften Geſtalten deutſcher Skulpturen und Gemälde des vierzehnten und des beginnenden fünfzehnten Jahrhunderts erinnert wird. Ohne Zweifel haben ſich die Bilddrucker, deren Zunft ſich langſam aus dem Kreiſe der Schreiber, Miniatoren und Briefmaler entwickelte, nach ſolchen Vorbildern gerichtet.

Mit dem Buchdruck geht der Holzſchnitt in dieſer Zeit noch vor der Erfindung des beweglichen Letternſatzes eine innige Verbindung ein. Die älteſten Blätter freilich ſind ohne Text; ſie wenden ſich wohl auch an ein Publikum, das des Leſens zum großen Teil unkundig iſt. Alsbald aber treten zu den bildlichen Darſtellungen ſchriftliche Erläuterungen in Form von Reimſprüchen oder auch Proſaſätzen, die erſt, ähnlich wie auf alten Gemälden, in Spruchbänder eingefügt werden und ſo gewiſſermaßen noch ein Teil des Bildes ſind, dann aber ſich von dieſem trennen und die Rolle eines begleitenden Textes annehmen. Doch das Ganze iſt immer noch auf einer Holztafel im Reliefſchnitt hergeſtellt, ſo daß Bild und Text nur verſchiedene Teile desſelben xylographiſchen Blattes bilden. Vielfach vereinigt man ſchon eine Reihe ſolcher, inhaltlich miteinander verbundener Blätter zu einer zuſammenhängenden Folge, und es entſteht das „Block-

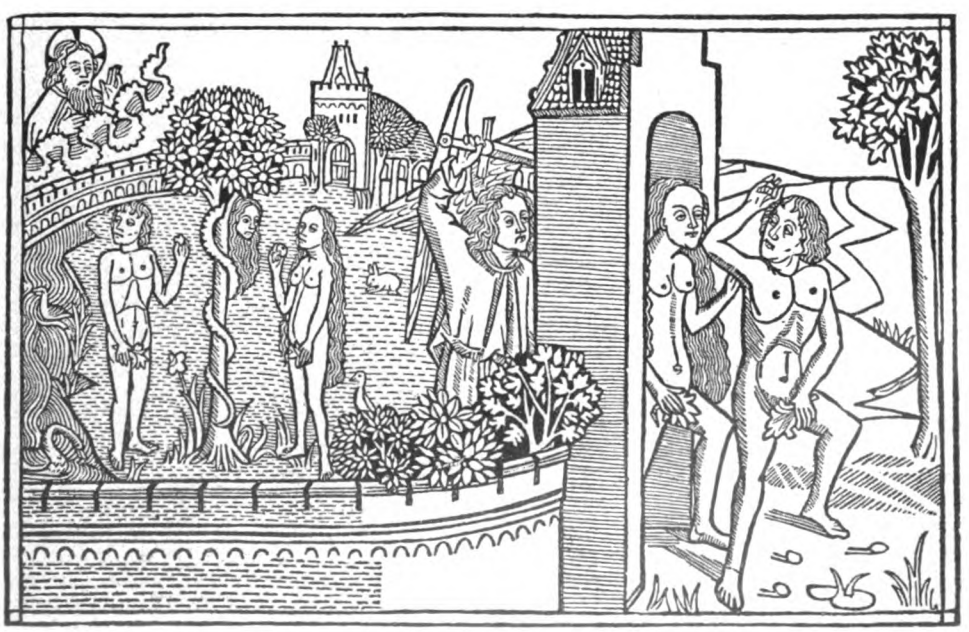


Abb. 14. Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntnis und die Vertreibung aus dem Paradieſe.

Illuſtration aus der bei Heinrich Quentel 1480 zu Köln erſchienenen Bibel.

Verkleinert. Nach G. Hirth und R. Muther: „Meiſterholzſchnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 14/16.)

Abb. 15. Erhard Rewich: Sarazenen.
Illuſtration aus B. v. Breidenbachs Reiſe nach dem heil. Lande. Mainz 1486. Gleiche Größe.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meiſterholzſchnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 18.)

buch", der Vorläufer des ſpäteren, in unſerem Sinne „gedruckten" Buches (Abb. 9). Der Stoffkreis der Einzelblätter wie der Blockbücher um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts umfaßt alles, was die breite Maſſe des Volkes in jener Zeit beſchäftigt. Neben den religiöſen Vorwürfen, Szenen aus allbekannten Legenden, Erzählungen aus dem Leben der Heiligen und der bibliſchen Geſchichte, geiſtlichen Allegorien und Darſtellungen des Todesmotivs, das ſchon die Künſtler des Mittelalters ſo lebhaft beſchäftigt hatte, treffen wir weltliche Blätter aller Art: Neujahrswünſche, Berichte über merkwürdige Naturerſcheinungen und andere aufregende Ereigniſſe, allerlei Fabeln, Anſichten, ſatiriſche Dinge, Juden- und Türkenbilder und die ganze Fülle von Neuigkeiten, die damals, im Zeitalter der Entdeckungen und der aufblühenden Wiſſenſchaften, das Volk intereſſieren.

Die Technik des Holzſchnitts um dieſe Zeit iſt bereits eine bedeutend vorgeſchrittene. Neben den einfachen, nach dem alten Prinzip hergeſtellten Blättern kommen ſchon alte Drucke vor, die eine ſehr raffinierte und komplizierte Herſtellung vorausſetzen. Es ſind die ſogenannten „Schrotblätter" (Abb. 10), in denen bereits die moderne Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts vorklingt. Das Druckprinzip iſt hier wie dort das gleiche; anders aber, ja entgegengeſetzt iſt der künſtleriſche Gedanke des Entwurfes. Spielen beim Holzſchnitt ſchlechthin die ſchwarzen Linien und Punkte die Hauptrolle, ſo ſind es bei den Schrotblättern gerade die weißen Linien und Punkte, die aus dem ſchwarzen Grunde herausleuchten, das heißt in den Holzſtock eingegraben werden. Zumal die kleinen weißen Punkte treten bei dieſen Blättern auffallend hervor; ſie ſind es, die ihnen den Namen verſchafft haben. Auch das Schneideinſtrument bei den Schrotblättern, deren Charakter ein Blick auf unſere Probeabbildung beſſer veranſchaulicht als alle Beſchreibungen, iſt jedenfalls ein anderes geweſen als beim einfachen Holzſchnitt. Hier war, wie ſchon erwähnt, ein ſchlichtes Meſſer in Anwendung, dort trat an ſeine Stelle offenbar bereits der Grabſtichel. Zur Herſtellung der gleichmäßigen weißen Punkte hat man vielfach wohl auch richtige Punzen benutzt, ſo daß dieſe ganze Technik ein Mittelding darſtellt zwiſchen dem Holzſchnitt, dem Kupferſtich und den Erzeugniſſen der Gold-

ſchmiede und Graveure. Mit Recht hat man angenommen, daß die Schrotblätter zumeiſt nicht auf Holz, ſondern auf Metall gearbeitet wurden; in jedem Falle aber bleiben ſie Erzeugniſſe des Hochdrucks und gehören dadurch eng zu den Holzſchnitten.

Der Druck ſelbſt ging in jener vorgutenbergiſchen Zeit noch nicht mit der Preſſe, ſondern mittels des ſogenannten „Reibers“ vor ſich. Man legte das befeuchtete Papier auf die, in erſter Zeit mit Erdfarbe, ſpäter mit einer aus Ruß und Öl gemiſchten Druckerſchwärze verſehene Druckform und fuhr auf der Rückſeite des Blattes mit dieſem Reiber, einem gewöhnlich mit Pferdehaaren ausgeſtopften Lederballen, mit großer Kraft hin und her. Oft wurden nicht nur die Farbe, ſondern auch die Umriſſe mit auf das Papier abgedrückt; darauf wurde geachtet. Es ſcheint ſich darin noch ein Reſt des alten Trockenſtempeldruckverfahrens erhalten zu haben. Die Folge war, daß auch bei den Bildern, die zu Blockbüchern beſtimmt waren, eine Zeitlang immer nur eine Seite des Papiers bedruckt werden konnte.

Einen beſondern Reiz erhält der Holzſchnitt in jener Zeit noch durch die Kolorierung, die auch bei den Schrotblättern in den ſeltenſten Fällen ausblieb. Erſt dieſe Arbeit des „Illuminators“ machte das Blatt zu dem, was die Menſchen daran beſitzen wollten: zu einem Erſatz für ein kleines Originalgemälde. Die Bemalung gibt uns am eheſten eine Handhabe zur Beſtimmung des Alters und der Herkunft der einzelnen Blätter. Wir können verfolgen, wie auf eine rohere Bemalung der erſten Zeit ſpäter eine feinere Nuancierung folgte, ferner, wie etwa die Blätter aus dem ſchwäbiſchen Kreiſe, deſſen Mittelpunkte Augsburg und Ulm waren, meiſt in luſtigen, hellen, ausgeſprochenen Farben erglänzen, oder wie die Holzſchnitte vom Niederrhein gern zarte, gebrochene Töne aufweiſen.

Wir haben uns bisher dauernd lediglich in allgemeinen Angaben bewegt. Noch wurde keine beſtimmte Jahreszahl, noch kein Name einer Künſtlerperſönlichkeit genannt, die in die Entwicklung des Holzſchnitts eingegriffen hätte. In der Tat ſind wir für die erſte Zeit über derartige Einzelheiten ſo gut wie gar nicht unterrichtet. Als der älteſte datierte Holzſchnitt iſt auch heute noch trotz aller Kämpfe, die ſich um ihn erhoben haben, der berühmte heilige Chriſtophorus vom Jahre 1423 anzuſehen. Der heilige Chriſtoph trägt darauf das Jeſuskind, deſſen Haupt vom Strahlenkranz umgeben iſt, und deſſen Linke den Reichsapfel hält, über ein ſchmales Gewäſſer; die Unterſchrift dazu lautet:

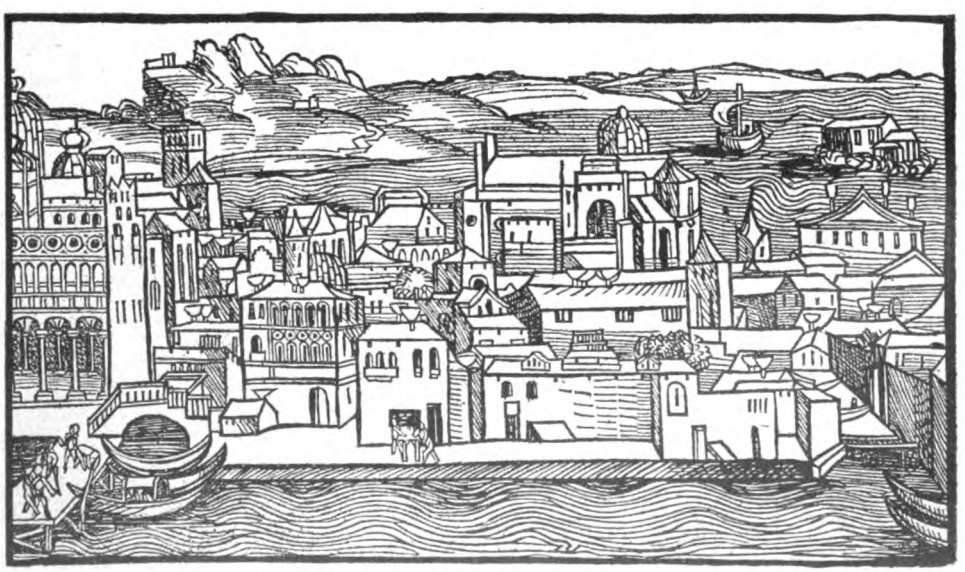


Abb. 16. Venedig. Aus Dr. Hartmann Schedels Weltchronik. Nürnberg, gedruckt von Anton Koburger. 1493. (Zu Seite 18.)

„Christoferi faciem die quacumque tueris — illa nempe die mala morte non morieris“, zu deutſch: „An dem Tage, da Du das Antlitz des Chriſtophorus betrachteſt, wirſt Du keines böſen Todes ſterben“; dann folgt die lateiniſche Zahl 1423. Der Holzſchnitt (Abb. 11) war in den Buchdeckel eines Hand-

Abb. 17. Holzſchnitt und Randleiſten aus der erſten Ausgabe von Sebaſtian Brants Narrenſchiff. Baſel 1494. (Zu Seite 20.)

ſchriftenbandes eingeklebt, der ſich im Kartäuſerkloſter Buxheim bei Memmingen befand. Das Kloſter wurde 1803 aufgelöſt, und das ſeltene Blatt begann eine Wanderſchaft, auf der es ſchließlich in den Beſitz des Lord Spencer in Althorp bei Northampton und ſpäter mit deſſen Sammlung in die Rylands Library zu Mancheſter gelangte. Kriſteller rechnet das Bild zu der zweiten Gruppe der älteſten Holzſchnitte, in der bereits eine lebendigere Bewegung und eine größere Feinheit der Linienbildung herrſchen, während die primitive Größe und Geſchloſſenheit im Stil der erſten Gruppe allmählich ſchon einer geringeren Höhe der künſtleriſchen Geſamtauffaſſung weicht. Eine ganze Reihe nicht minder bedeutender, vielfach ſogar künſtleriſch wertvollerer Blätter gehören neben dem Chriſtophorus, den die Datierung lange Zeit zu einer allzu großen Wichtigkeit emporhob, in dieſen Kreis. So auch das zweite Blatt, das ein (gleichfalls vielfach angezweifeltes) beſtimmtes Datum trägt: die Marter des heiligen Sebaſtian in der Hofbibliothek zu Wien mit der Unterſchrift 1437 (Abb. 13).

In beiden Fällen iſt der Druck bereits mit ziemlicher Akkurateſſe hergeſtellt, die Kolorierung dabei recht ſorgfältig und nicht ohne künſtleriſchen Geſchmack. Wer freilich dieſe Blätter geſchaffen hat, läßt ſich nicht ermitteln. Dagegen ſind uns ſchon aus früherer Zeit Namen von deutſchen Formſchneidern überliefert, ohne daß wir ihre Werke genauer kennen. Bereits 1398 iſt in Ulm ein Meiſter Ulrich urkundlich erwähnt; von der erſten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts an tauchen dann überall, beſonders in Ulm und in Nürnberg, Namen ſolcher Meiſter auf, die ſchlecht und recht das Handwerk des Holzſchnitts betrieben. Schon ganz hat ſich der Betrieb der graphiſchen Kunſt aus den Klöſtern in die Städte hinübergezogen; die Klöſter haben wir in dieſer Zeit nur noch als die Plätze zu betrachten, wo die Holzſchnitte, wie die Kupferſtiche, geſammelt und verkauft wurden.

Wenn der Holzſchnitt oben als der ältere Bruder der Buchdruckerkunſt bezeichnet wurde, der für die Entwickelung dieſer von ausſchlaggebender Wichtigkeit war, ſo verdankt doch auf der andern Seite die Kunſt des Xylographen der Erfindung Gutenbergs

Abb. 18. Illuſtration aus der in Lübeck bei Steffen Arndes 1494 erſchienenen Bibel. Verkleinert. Nach G. Hirth und R. Muther: „Meiſterholzſchnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 21.)

ihren größten Aufſchwung. Erſt im Zuſammenhang mit dem Buchdruck ſteigt der Holzſchnitt zu ſeiner großen Blüteepoche empor. Für die Einzelblätter der vorangegangenen Zeit genügte im großen Ganzen der bürgerliche Handwerksbetrieb der Formſchneider und Briefdrucker, der überdies nach den erſten hervorragenden Leiſtungen ſichtlich verflacht und mehr in die Breite geht. Jetzt erſt, als das Bedürfnis auftritt, die ſofort weitverbreiteten Bücher mit künſtleriſchem Bilderſchmuck zu verſehen, greifen Künſtlerperſönlichkeiten von Bedeutung in die Entwicklung ein. Zunächſt freilich ſtehen die Illuſtrationen der mit Lettern gedruckten Folianten noch hinter manchen Holzſchnittdarſtellungen der älteſten Zeit zurück, wohl aus dem Grunde, weil jetzt die Hauptſorge die möglichſte Vervollkommnung des Satzes war. Von großer Wichtigkeit iſt für uns der Drucker Albrecht Pfiſter aus Bamberg. Er iſt derjenige unter den Apoſteln Gutenbergs, der zuerſt Letterndruck und Bilderdruck miteinander in innige Verbindung bringt. Er iſt alſo der Herausgeber der älteſten illuſtrierten Werke: aus ſeiner Offizin ging das Fabelbuch des Ulrich Boner „Der Edelſtein" (1461), ſodann „Der Rechtsſtreit des Menſchen mit dem Tode", „Das Buch der vier Hiſtorien von Joſeph, Daniel, Eſther und Judith" und eine Armenbibel, ſämtlich mit zahlreichen Holzſchnitten geſchmückt, hervor (Abb. 12).

Abb. 19. Albrecht Dürer: Die apokalyptischen Reiter. Aus der „Heimlichen Offenbarung Johannis“. Verkleinert. (Zu Seite 25.)

Abb. 20. A. Dürer: Chriſtus als Schmerzensmann. Aus der „Großen Paſſion“. Verkleinert. (Zu Seite 26.)

Auch hier ſind die bildlichen Darſtellungen noch mit der Hand „illuminiert“. Noch iſt das Bewußtſein nicht vorgedrungen, daß gerade die ſchwarz-weiße Hochdruckilluſtration die gegebene bildliche Zierde für ein gedrucktes Buch iſt, noch handelt es ſich lediglich um eine Einfügung bunter, das Auge anziehender und erfreuender Bildchen in den Letternſatz. Von einer eigentlich künſtleriſchen Auffaſſung der Illuſtration iſt immer noch keine Rede. Die Holzſchnitte von Pfiſter und die der anderen Druckerwerkſtätten, die ihm folgen, ſind noch in recht derben Linien gehalten. In der zu Augsburg 1470 hergeſtellten älteſten, mit 55 Holzſchnitten illuſtrierten Bibel wird in ſorgloſer Art oft ein Holzſtock an verſchiedenen Stellen benutzt, die Propheten und die Könige ſind mit großer Naivität ſtets durch dieſelbe Geſtalt verkörpert, — mit Recht hat man bei Darſtellungen ſolcher Art auf den Zuſammenhang des alten Holzſchnittes mit der Kartenfabrikation hingewieſen. Ganz anders iſt bereits die zweibändige illuſtrierte Bibel, die 1480 bei Heinrich Quentel in Köln gedruckt wurde (Abb. 14). Hier handelt es ſich bereits um eine wirkliche bildmäßige Wiedergabe der im Text beſchriebenen Vorgänge. Der Zeichner, der dieſe Holzſchnitte entworfen, betont im Vorwort ausdrücklich, daß er ſich darin an die Gemälde anſchließen wollte, „wie ſie von alters her in den Kirchen und Klöſtern gemalt ſtehen“ (in der niederdeutſchen Sprache des Kölner Druckes: „soe sy van oldes ouck ende capittulen, kerken

Abb. 21. A. Dürer: Titelblatt der

Abb. 22. Albrecht Dürer: Chriſtus als Gärtner. Aus der „Kleinen Paſſion“. 1509—1510. Verkleinert. (Zu Seite 26.)

ende cloesteren gemaelt staen“). In ähnlicher Weiſe macht ſich um dieſe Zeit auf der ganzen Linie, in Ulm, in Mainz, in Straßburg, in Speyer, in Baſel, in Lübeck und an anderen hervorragenden Druckorten, eine Wandlung bemerkbar.

Inzwiſchen hatte der Holzſchnitt die deutſchen Grenzen längſt überſchritten. In Italien, in Frankreich und den Niederlanden blüht die Kunſt der Xylographen auf, auch die Schweiz tritt bald hinzu. Die deutſchen Formſchneider ſcheinen faſt überall anregend gewirkt zu haben. Beſonders in Italien war das der Fall. Die erſten mit Illuſtrationen verſehenen und mit Lettern gedruckten italieniſchen Bücher, die 1469 und in den folgenden Jahren zu Venedig erſchienen, verdanken offenbar deutſchen Holzſchneidern ihre Entſtehung. Natürlich haben beſonders im Norden Italiens die aus Deutſchland eingewanderten Meiſter eine bedeutſame Rolle geſpielt, aber es konnte nicht ausbleiben, daß unter dem Einfluß der großartigen Renaiſſancemalerei ſich der Holzſchnitt jenſeits der Alpen ſehr raſch ſelbſtändig und in künſtleriſchen Formen weiter entwickelte, ja daß die hervorragenden Vertreter der italieniſchen Holzſchneidekunſt nicht ſelten die gleichzeitigen Deutſchen um ein Bedeutendes überflügelten. In Frankreich war beſonders die Manier der Schrotblätter beliebt (Gravures en manière criblée); ſie ſind am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts dort ſehr verbreitet. Die illuſtrierten

Legenden-, Erzählungs- und Andachtsbücher aber verraten namentlich den Einfluß der holländischen Kunst. Hier, in den Niederlanden, hat der Holzschnitt außerhalb Deutschlands zuerst eine allgemeine Verbreitung gefunden. Wie Gutenberg in dem Haarlemer Lorenz Coster den am leidenschaftlichsten verteidigten Mitbewerber um die Ehre der Erfindung der Buchdruckerkunst gefunden hat, so ist auch Deutschland die Herkunft des Holzschnitts am lebhaftesten von den Niederländern bestritten worden. Bereits zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts ist hier in der Tat in den Urkunden von „Verlichters“ (Illuminierern) und „Printers“ (Druckern) die Rede. England und Spanien setzen erst später ein. Für die Schweiz tritt hauptsächlich Basel hervor, das ja aber halb zum Reiche gehört.

In dem ganzen Umkreis der europäischen Kulturnationen werden nun in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts illustrierte Bücher in ungeheuren Massen auf den Markt geworfen. Das einmal erwachte Verlangen nach bildlichem Schmuck ist nicht mehr zu beschwichtigen. Auch wissenschaftliche Werke, die einen größeren Leserkreis finden wollen, sehen sich gezwungen, wenigstens ornamentalen Schmuck aufzunehmen, ihre Titelblätter mit kleinem Arabeskenwerk zu verzieren, kunstvolle Initialen, Randleisten und Vignetten zuzulassen. Alles was an geistlichen und weltlichen Dingen jetzt erschien, klassische Autoren in lateinischer Sprache oder in Übersetzungen, medizinische Werke oder Gebetbücher, Reisebeschreibungen, Romane, Chroniken und andere historische Darstellungen, Heiligengeschichten wie naturwissenschaftliche Lehr- und Unterhaltungsbücher, sie alle finden erst dann den ersehnten Absatz, wenn der Holzschneider das mit Worten Vorgetragene erläutert. Eine ungeheure Erweiterung des Anschauungskreises im Volke ist die erste Folge dieser Wandlung, eine erhöhte Sicherheit in der Beherrschung der technischen Schwierigkeiten die zweite; die dritte aber das immer stärker auftretende Bedürfnis nach einer künstlerischen Verfeinerung und Belebung der seit den bedeutsamen Anfängen schwächer gewordenen bildlichen Darstellungen. Sie tritt mit dem Augenblicke ein, da der Holzschnitt endgültig von den handwerksmäßigen Formschneidern jener Zeit in die Hände der Maler und Zeichner übergeht. Damit beginnt seine zweite Epoche.

* * *

Der erste Künstlername von Bedeutung, der uns in der Geschichte des Holzschnitts begegnet, ist Erhard Rewich, ein Meister aus Utrecht, der im Jahre 1483 mit Bernhard von Breidenbach und anderen Adeligen eine Fahrt ins Heilige Land antrat. In einem umfangreichen, zu Mainz gedruckten Reisewerk ward dies Unternehmen beschrieben (Abb. 15). Eine Reihe von sorgfältig ausgeführten Städtebildern und verwandten Schilderungen erläuterte die Erzählung. Diese Holzschnitte stellen bereits eine recht hohe Stufe der Illustrationskunst dar; sie schildern höchst anschaulich die großen Städte, welche die Reisenden berührten, mit einem nicht geringen Verständnis für die charakteristische Architektur und das Volksleben, das dort die Fremden fesselt. Die Städtebilder des Breidenbachschen Reisewerkes haben dann auf eine zweite, ungleich wichtigere Publikation entscheidenden Einfluß gehabt: auf die „Weltchronik“ von Dr. Hartmann Schedel, die in Nürnberg, mit vielen Bildern geschmückt, herauskam (Abb. 16). Und zu den Illustratoren dieses Werkes gehört bereits ein Mann, der in der großen Kunstgeschichte der Zeit eine Rolle spielt: Michael Wohlgemuth, der Lehrer Albrecht Dürers, den der unternehmungslustigste der Nürnberger Buchdrucker und Verleger: Anton Koburger, von der Malerei zur Holzschnittzeichnung herüberzog. Schedels Chronik, für die Wohlgemuth eine große Zahl ausgezeichneter Entwürfe lieferte, fand eine ungeheure Verbreitung. Die ganze gebildete Welt schöpfte noch Jahrzehnte hindurch aus ihr ein gewaltiges Kapital von Kenntnissen über alle möglichen fernliegenden Dinge; noch Hans Sachs hat die Weltchronik zu manchen Dichtungen die Anregung im Großen wie in vielen Einzelzügen gegeben. Neben Wohlgemuth waren auch einige andere Meister an der Illustration beteiligt, von denen mit Namen Wilhelm Pleydenwurff genannt wird; die übrigen waren wohl Insassen der Wohlgemuthschen Werkstatt. Die Holzschnitte selbst sind in ihrer Art recht einfach;

Abb. 23. Albrecht Dürer: Die Geburt der Maria. Aus dem Leben der Maria. 1504—1505.
Verkleinert. (Zu Seite 26.)

manche harte und eckige Umrisse, manche höchst zweifelhafte Perspektive und nicht wenige Zeichnungsfehler finden sich, aber durch das Ganze geht doch ein ernster und ehrlicher Künstlergeist. Das Gleiche gilt von den anderen Veröffentlichungen der Nürnberger Offizinen aus jener Zeit.

Noch höher aber steht Basel mit den großen Werken, die dort ans Tageslicht kamen. Leider sind wir dabei in bezug auf Namen sehr schlecht unterrichtet; selbst bei dem wichtigsten Werke des Baseler Buchhandels, dem illustrierten „Narrenschiff“ des Sebastian Brant, tappen wir noch im Dunkeln (Abb. 17). Wahrscheinlich sind es mehrere Künstler gewesen, die daran beteiligt waren. Dann aber hätten wir eine xylographische Schule von großen künstlerischen Fertigkeiten vor uns; denn die Bilder zum „Narrenschiff“ sind mit so köstlicher Kunst den satirischen Versen Brants angepaßt, daß sie ihnen an Wert durchaus gleichkommen; ja, man kann sagen, in ihrer witzigen Kraft und schlagenden Prägnanz übertreffen sie fast die didaktische Breite des Textes. Zudem ist die technische Ausführung von verhältnismäßig großer Schärfe und Genauigkeit.

Sebastian Brant führt uns dann nach Straßburg, seiner Vaterstadt, wohin er von Basel nach längerem Aufenthalt zurückkehrt. Dort, in der Hauptstadt des Elsaß, ist in erster Linie der Drucker Johann Grüninger zu nennen, der mit umfangreichen und kostbaren Folianten auf den Markt trat. Er gab eine Anzahl reich illustrierter Werke des Narrenschiff-Dichters heraus, unter denen der „Vergil“ mit seinen 200 Holzschnitten in erster Reihe steht. Der Künstler ist wiederum unbekannt. Möglich, daß Schüler des

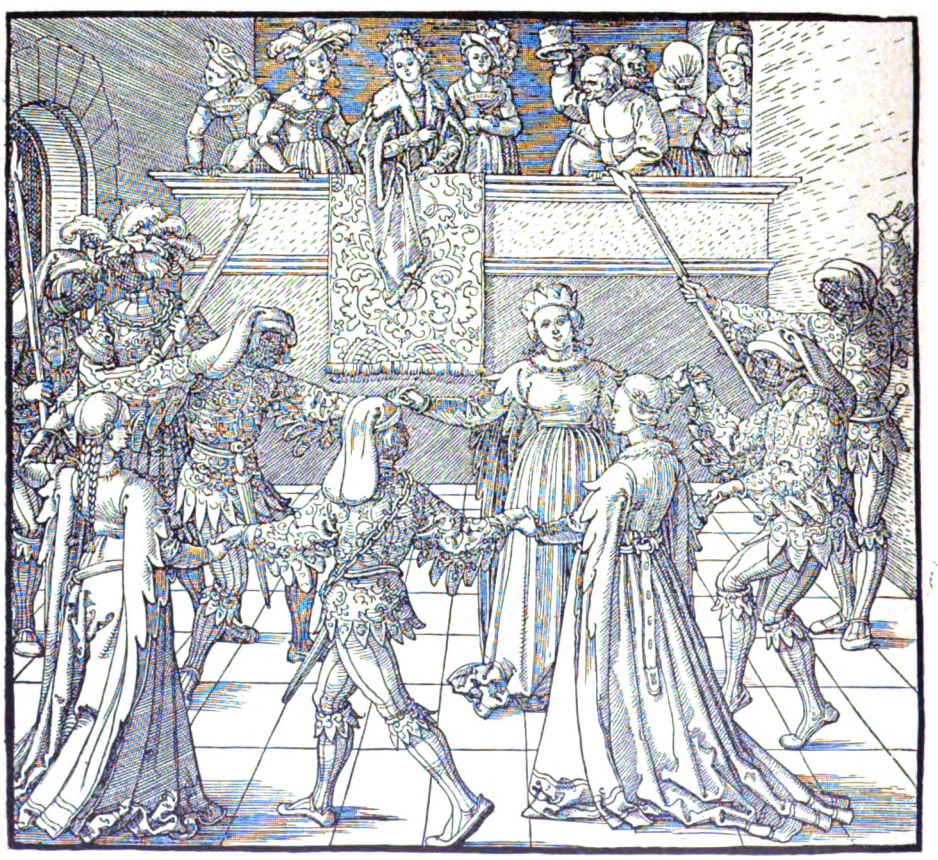


Abb. 24. Fackeltanz. Illustration aus dem „Freydal“. Verkleinert. (Zu Seite 26.)

Abb. 25. Hans Burgkmair und Hans Schäuffelin: Schnitt aus dem „Theuerdank“ 1517. Autotypisch verkleinert. (Zu Seite 26, 28.)

großen Kupferstechers und Malers Martin Schongauer, des Meisters von Kolmar, die zum Holzschnitt abschwenkten, daran beteiligt sind. Prachtwerke von ähnlicher Bedeutung aber entstehen zu gleicher Zeit in allen übrigen Hauptstädten der jungen Druckerkunst, in Ulm, in Mainz, doch auch in Niederdeutschland, wo die Bibel des Steffen Arndes von Lübeck (1494) die hervorragendste Arbeit darstellt; für die reizvolle und eigenartige Kunst des niederdeutschen Meisters, der hier auftritt und der mit so einfachen Mitteln und so großem Können sich seiner Aufgabe entledigt hat, mag unsere Abbildung sprechen (Abb. 18).

So ist der Boden vorbereitet und gepflügt, um nun das Werk eines wahrhaft großen Meisters aufzunehmen, der die Summe aller bisherigen Bemühungen zog, und dessen schöpferische Genialität den ganzen Betrieb der Holzschneidekunst in durchaus andere Bahnen leitete: Albrecht Dürer, der auf allen Gebieten künstlerischer Tätigkeit die

Abb. 26. Hans Burgkmair: Beratung mit Hauptleuten. Holzschnitt zum „Weißkunig". Verkleinert. (Zu Seite 28.)

gebundenen Kräfte des Volkes löste und zu ragender Höhe emporführte, tritt in unseren Kreis. Gerade durch das, was er in der vervielfältigenden Kunst schuf, gilt uns Dürer als der deutscheste aller Künstler, die je gelebt; hier spricht sich die nationale Größe des Meisters am reinsten und unmittelbarsten aus. Als Goethe die läppische Zierlichkeit der Modemaler des Rokoko zurückweisen will, stellt er ihnen den „männlichen Albrecht Dürer" gegenüber, dessen „holzgeschnitzteste Gestalt" ihm willkommener erscheint als alle tändelnden „Geschminktheiten der Puppenmaler". Und wie Goethe drei Jahrhunderte später im Götz, im Faust, in seiner Lyrik die gesamte literarische Tradition seines Volkes zusammenfaßte und ihr für alle Zeiten die endgültige Prägung verlieh, so schloß Albrecht Dürer alles, was bisher auf deutschem Boden künstlerisch geschaffen war, noch einmal in sich zusammen, um daraus ein Lebenswerk von unvergänglicher Dauer zu gestalten. Die deutsche Renaissancezeit, die literarisch noch nicht die Kraft zu einem solchen grandiosen Zusammenfassen besaß — Hans Sachs beweist es —, war in der bildenden Kunst reif dazu.

Gerade darin beruht Dürers besondere kunstgeschichtliche Bedeutung, daß er nicht als ein leuchtendes Meteor, dessen Herkunft rätselhaft blieb, am Himmel aufging und wieder verschwand, sondern als die naturnotwendige Konsequenz der früheren Zeit, als

Abb. 27. Albrecht Dürer: Kaiser Maximilian I. Verkleinert. (Zu Seite 28.)

Abb. 28. Einzelbild aus dem Holzſchnittblatt „Die Ehrenpforte“: Albrecht Dürer: Kaiſer Maximilian und ſeine Braut Maria von Burgund. Verkleinert. (Zu Seite 28.)

der Erfüller von tauſend, ſeit Jahrhunderten ausgeſprochenen Wünſchen und Hoffnungen, als ein Vollender erſchien, der einen großen Bau abſchließend krönt und ihm dadurch die charakteriſtiſche Erſcheinung gibt. Darin trifft er ſich mit Luther, der, als religiöſer Reformator wie als Sprachſchöpfer und Bibelüberſetzer, auch das Amt eines großen Vollenders übernahm.

Von Dürers Malerei, ſo weit ſie auch durch ſein perſönliches Genie und durch den Einfluß vom Süden her über alles bisher in Deutſchland Geleiſtete emporgetragen wird, ziehen ſich zahlreiche Fäden zur älteren Zeit hinüber. Noch fällt hie und da, zumal in ſeinen früheren Werken, eine Starrheit des Blicks, eine gewiſſe Unbeholfenheit der Mache, eine ſchwerblütige Bedächtigkeit auf. Nicht das ſinnliche Feuer der Farbe ſpielt die Hauptrolle, ſondern die treue Beobachtung, die am liebſten jedes Äderchen, jede Runzel und Falte, jedes Härchen beſonders notiert. Nicht die Harmonie iſt das Ziel, das den Nachkommen der alten Römer jenſeits der Alpen ſo bedeutſam erſcheint, ſondern der charakteriſtiſche Ausdruck; ja, Dürer kann eine angeborene Vorliebe für harte Formen und krauſe Linien, Erbteile der gotiſchen Epoche, nie ganz unterdrücken. Das Gleiche gilt für des Meiſters Holzſchnittwerk. In der Durchbildung der Zeichnung, in der Feinheit der Linienführung, in der Tiefe und Beſeelung des Ausdrucks und der Haltung ſeiner Figuren läßt er alle, die vor ihm auf den Stock zeichneten, weit hinter ſich, aber in der treuherzigen Einfalt, in der oft kindlichen Naivität, in der männlichen Kraft und in der unverwüſtlich-derben Geſundheit ſeiner Darſtellungen ſteht er feſt auf dem Boden ſeiner Vorgänger. Auch bei ihm kann die wuchtige Beſtimmtheit der Linien gelegentlich

Abb. 29. Hans Burgkmair: Kaiser Maximilian. Farbenholzschnitt von Jost de Negker. (Zu Seite 32.)

einen Reſt von Plumpheit nicht verleugnen, auch bei ihm zeigt ſich deutlich die Grenze ſeines künſtleriſchen Ausdrucksvermögens. Doch dieſe Mängel, die man ſich eigentlich ſcheut als Mängel zu bezeichnen, ſind mit ſeinem Bilde unlöslich verwachſen; ja, man möchte ſie bei ihm nicht miſſen, weil man fühlt, daß ſie nur die notwendigen Begleiterſcheinungen der poſitiven Eigenſchaften ſind.

Abb. 30. Hans Holbein d. J.: Jakob ſegnet Eſau (1. Moſes 27, 22). Aus den Holzſchnitten zum Alten Teſtament. Originalgröße. (Zu Seite 36.)

Seine unvergleichliche Volkstümlichkeit, die dem Deutſchen jener Zeit gar nicht lange nach dem Auftreten des Meiſters den Namen Albrecht Dürer als den Inbegriff des deutſchen Künſtlers erſcheinen ließ, hat er naturgemäß ſeinen Holzſchnittarbeiten in erſter Linie, mehr noch als den Kupferſtichen, zu verdanken. Auch darin zeigte er ſich ja als echter Angehöriger der deutſchen Zeichnerzunft, daß er mit vollen Händen in den Stoffkreis der mannigfaltigen Intereſſen, die das Volk beſaß, hineingriff, und als ein echter Sohn ſeines Zeitalters hat auch er für das religiöſe Element die weitaus größte Liebe. Mit dem ganzen ſittlichen Ernſt und der aus tiefſtem Herzen quillenden, ehrlichen Frömmigkeit des gegen den verweltlichten Katholizismus proteſtierenden Chriſten jener Epoche packte er die Probleme an, die ſich darboten. Noch freilich ſpielen die Motive der älteren Zeit bei ihm eine große Rolle: der Marienkultus der römiſchen Kirche iſt ihm ans Herz gewachſen; die phantaſtiſchen Bilder der Apokalypſe haben es ihm angetan.

Mit einer Holzſchnittfolge über das letztgenannte Thema trat Dürer zuerſt hervor. Der fünfundzwanzigjährige Künſtler begann im Jahre 1496 die fünfzehn großen Blätter der „Apocalypsis cum figuris“ oder der „Heimlichen Offenbarung Johannis“ zu zeichnen; zwei Jahre ſpäter kam das Werk auf den Markt (Abb. 19). Keiner vor ihm hatte mit ſo erſtaunlicher Erfindungskraft und dabei ſo volkstümlichem Verſtändnis dieſen Stoff bewältigt; es iſt bereits die Begabung eines Meiſters, die ſich in dieſem xylographiſchen Erſtlingswerke zum Worte meldet. Neben zahlreichen Einzelblättern, die ſich ebenfalls am liebſten im

Abb. 31. Hans Holbein d. J.: Der Zug durchs Rote Meer. Aus „Bilder zum Alten Teſtament.“ Gleiche Größe. Gebr. Trechſel, Lyon, 1538. (Zu Seite 36.)

Kreiſe religiöſer Darſtellungen bewegen, entſtanden dann vor dem Ablauf von Dürers erſter Epoche noch zwei weitere Folgen von größter Bedeutung: das „Marienleben“ (1504—1505) und die „Große Paſſion“. Das „Marienleben“ gehört zum Schönſten, was Dürer überhaupt geſchaffen hat (Abb. 21 u. 23). Wundervoll iſt es, wie der katholiſche Kult hier proteſtantiſch ſchlichte Formen angenommen hat, wie die Marienlegende der geheimnisvollen Myſtik entkleidet und in eine Sphäre einfacher Bürgerlichkeit verſetzt iſt, die ſie dem Manne aus dem Volke ſofort lieb und vertraut machen mußte, wie die Mutter Chriſti zu einer Nürnberger Patrizierfrau geworden, deren Verwandte und Freunde wie ſie ſelbſt Züge tragen, die jedem ohne weiteres verſtändlich waren. Die „Große Paſſion“ wirkt dagegen wie ein volkstümliches Epos (Abb. 20). Wie ſchon dereinſtens die alten Dichter der Germanen, der Mönch Otfried von Weißenburg und der Verfaſſer des ſächſiſchen „Heliand“, die orientaliſche Erzählung von Jeſu Leiden mit urdeutſchen Stimmungselementen durchtränkt hatten, ſo geht auch Dürer vor. Es iſt kein Wunder, daß er mit ſolchen Darſtellungen, auch wenn er ſich ſelbſt noch für einen treuen Sohn der römiſchen Kirche hielt, doch den vordringenden Reformationsgeiſt gewaltig förderte.

Abb. 32. Der Kaiſer.
Aus Hans Holbeins Totentanz. Gleiche Größe.
Gebr. Trechſel, Lyon, 1538. (Zu Seite 37.)

Der einjährige Aufenthalt in Venedig, der im Herbſt 1505 beginnt, iſt auch für Dürers Holzſchnittkunſt nicht ganz ohne Folge geblieben. Etwas runder und voller wird die Modellierung der Figuren, etwas geſchloſſener die Kompoſition der Gruppen und großartiger der Faltenwurf der Gewänder. Aber der nordiſche Geiſt wird von dieſen techniſchen Fortſchritten wenig berührt. Das zeigt am deutlichſten die „Kleine Paſſion“, deren 37 Blätter im Jahre 1511 erſchienen (Abb. 22); ſie übertrifft ihre Vorgängerin größeren Formats noch in der Innigkeit der Empfindung, in der Durchgeiſtigung des Ausdrucks.

Abb. 33. Der Landmann.
Aus Hans Holbeins Totentanz. Gleiche Größe.
Gebr. Drechſel, Lyon, 1538. (Zu Seite 37.)

Deutlicher ſpricht der Einfluß der italieniſchen Reiſe bei den dekorativen Arbeiten mit, die Dürer ſeit 1512 im Dienſte Kaiſer Maximilians ſchuf. Es iſt bezeichnend für den Geiſt der Zeit, daß Maximilian I. in dem Streben, ſein und ſeines habsburgiſchen Hauſes Ruhm für alle Zukunft in ſtolzen Denkmälern zu verkünden, ſich an den Buch- und Bilddruck wandte. Keine architektoniſchen und plaſtiſchen Monumentalwerke ſollten vom Glanze ſeiner Regierung Bericht erſtatten, ſondern eine Reihe von literariſchen Werken, deren Plan er ſelbſt entwarf, für deren „dichteriſche“ Ausarbeitung er leider keine größeren Talente fand als ſeine wackeren Geheimſekretäre Melchior Pfintzing und Marx Treitzſauerwein, zu deren Holzſchnittillustrierung aber die große Zahl hervorragender Zeichner zur Verfügung ſtand. Zunächſt wurde die Genealogie der Kaiſerfamilie in der „Sipp-, Mag- und Schwägerſchaft“ vorgeführt. Sodann trat der Kaiſer ſelbſt im „Freydal“ (Abb. 24) und „Theuerdank“ (Abb. 25) auf, indem ſeine Werbereiſe

Abb. 34. Totentanz-Alphabet von Hans Holbein d. J.
Gleiche Größe. (Zu Seite 38.)

zu Maria von Burgund in eine romantische Minnefahrt dichterisch umgestaltet ward. Der „Weißkunig“ (Abb. 26) schildert Maximilians Herrschergeschichte; der „Triumph“, die „Ehrenpforte“ (Abb. 28) und der allegorische „Triumphzug“ mit dem Hauptstück „Der Triumphbogen“ verherrlichen mit einem gewaltigen Aufgebot allegorischen Prunks die Taten seines Lebens. Die Meister der Nürnberger und Augsburger Schule erhielten den Auftrag, alle diese Werke mit Bildern zu schmücken, und Albrecht Dürer hatte an dieser Arbeit einen hervorragenden Anteil. Die „Ehrenpforte“ vor allem ward ihm anvertraut. Es ist ein Holzschnitt, der wohl in seiner Größe einzig dasteht: nicht weniger als neun Fuß zählt er in der Breite und über zehn Fuß in der Länge, zweiundneunzig Holzstöcke mußten zusammengesetzt werden, um die Bildfläche zu ergeben! Zugrunde liegt dem Entwurf die Form des römischen Triumphbogens, aber diese Grundgestalt ist mit so viel Ornamenten umrankt, von so üppigem Beiwerk begleitet und halb verdeckt, durch so viel Anbauten verändert, daß man beim ersten Blick eher ein malerisches deutsches Burgtor vor sich zu haben glaubt, das mit phantastischen Anklängen an alle Stile der Welt kunstreich aufgebaut ist. Was nie ein Architekt erbauen kann, schuf die Erfindungskraft des Zeichners mit leichter Mühe. Dürers unbegrenzte zeichnerische Phantasie feiert hier, wo es den römischen Kaiser deutscher Nation zu preisen galt, ihre höchsten Triumphe. Von wenigen Gehilfen unterstützt, unter denen man Meister Albrechts Bruder Hans Dürer und seinen Schüler Hans Springinklee erkannt haben will, hat er das ungeheuere Werk fertiggestellt. Für den „Triumphbogen“ ferner hat Dürer den Gesamtentwurf geliefert, zum „Festzug“, an dem hauptsächlich Augsburger Meister tätig waren, eine große Reihe von Zeichnungen beigesteuert. Dies Werk ist eine allegorische Komposition, noch weit komplizierter und schwieriger verständlich als etwa der allegorische Festzug im Mummenschanz des zweiten Faust-Teils. Am „Theuerdank“ war nicht Dürer selbst, aber sein Schüler und Gehilfe Hans Schäuffelin mit tätig. Die Hauptmasse der Illustrationen dieses Werkes aber, ebenso wie die des „Weißkunig“, lieferten die geschickten Augsburger Meister, als deren Haupt Hans Burgkmair (1473—1531) hervorragte. Das Phantastische jener dekorativ-allegorischen Prunkwerke erforderte Dürers Phantasie, für die erzählenden Bilder dieser mehr historischen Bücher war Burgkmair vor allen anderen geeignet.

Maximilians große Sehnsucht war es, alle diese Werke seinen Wünschen genau entsprechend vor sich zu sehen und der Nachwelt zu überliefern. Er hat mit größter Sorgfalt bis ins einzelne alles überwacht, sich mit den Verfassern der Texte und den Künstlern besprochen, zu den Bildern Anregungen gegeben, bestimmte Vorschriften gemacht, die Zeichnungen geprüft, Änderungen empfohlen und schließlich auch die Probedrucke einer genauen Durchsicht unterzogen. Es war nicht leicht, des Kaisers Wünsche im ersten Anlauf zu befriedigen; die Holzstöcke, die heute in Wien aufbewahrt werden, zeigen uns, wie oft Verbesserungen vorgenommen werden mußten. Aber der „letzte Ritter“, dessen ganzes Leben nur ein romantisches Sehnen war, ohne daß er zu einem festen Ziel gelangte, hat auch die Verwirklichung dieses Planes nie erlebt. Die ganze Folge der von ihm ins Leben gerufenen Bildwerke ist im Zusammenhang erst in der jüngsten Vergangenheit, am Ende des neunzehnten Jahrhunderts, so wie er es wohl einstens geträumt hatte, ans Tageslicht getreten.

In seinen letzten Lebensjahren gab es für Maximilian keinen wichtigeren Gedanken als die Fertigstellung seiner Holzschnittwerke, und keinen lieberen Verkehr als mit den Künstlern, die er dazu berufen hatte. Dürer, der in dieser Zeit dem Kaiser nahe trat, hat erst kurz nach seinem Tode die berühmten beiden Porträtholzschnitte fertigstellen können, von denen unsere Abbildung den einen wiedergibt (Abb. 27). In der Pfalz zu Augsburg hatte der Meister 1518 den Kaiser noch nach dem Leben gezeichnet und nach dieser Studie dann seine Blätter geschaffen.

Mit dem Tode Maximilians hing Dürers niederländische Reise zusammen. Er unternahm sie, um sich die Vorteile, die er durch des Kaisers Gunst genossen hatte, auch für die Zukunft, bei Karl V., zu sichern. Wie aus Italien brachte der Meister aber auch aus Holland eine Fülle künstlerischer Anregungen in die fränkische Heimat mit zurück, und

Abb. 35. Hans Holbein d. J.: Erasmus von Rotterdam „im Gehäuse". Titelholzschnitt zu den Werken des Erasmus. Verkleinert. (Zu Seite 38.)

in der kurzen Spanne Zeit, die ihm bis zu ſeinem Tode 1528 noch beſchieden war, ſteht ſeine Kunſt auf ihrer reifſten Höhe. Auch die Holzſchnittwerke dieſer Jahre ſind vollendete Meiſterſchöpfungen. Den Bildniſſen des Kaiſers folgen die Porträts des Ulrich Varnbüler (Abb. 1), des trinkfeſten Erfurter Humaniſten und Poeten Eoban Heſſe und manche ähnliche Arbeiten. Aber auch religiöſe Darſtellungen von wundervoller Größe und Tiefe der Empfindung fehlen in dieſen letzten Jahren nicht.

Wie der Holzſchnitt durch Dürers Eingreifen künſtleriſch ganz neue Bahnen betritt, ſo wandelt ſich auch in gewiſſem Sinne unter ihm der techniſche Betrieb. Er iſt der erſte Zeichner, der ſich ſeine Xylographen mit Bewußtſein erzieht, — ein Vorgang, den wir faſt bei allen großen Meiſtern des Holzſchnitts, bei Holbein ſo gut wie bei Menzel und Doré, wieder finden. Während vor Dürer die Holzſchneider, ſobald ihre Tätigkeit ſich von der des Meiſters trennt, überhaupt keine Rolle ſpielen, treten jetzt hier und dort Vertreter ihrer Zunft als geachtete Mitarbeiter der Künſtler hervor. Hieronymus Andreä iſt der wichtigſte aus dieſer Gruppe. Gewiß iſt die Tätigkeit der Xylographen in jener ganzen Epoche keineswegs eine irgendwie ſelbſtändige. Sie bleiben völlig von ihrem Meiſter abhängig und das Höchſte leiſten ſie dann, wenn ſie deſſen Vorlage mit größter Anpaſſungsfähigkeit wiedergeben. Aber eben hierin, in der verſtändnisvollen Treue gegen Dürers Zeichnung, in dem kongenialen Erfaſſen ſeiner Gedanken, in der Deutlichkeit des Schnittes, in der Beſtimmtheit, Schärfe und Weichheit der Linien hat Andreä Hervorragendes geleiſtet.

Abb. 36. Urs Graf: Bannerträger von Baſel. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meiſterholzſchnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 39, 41.)

Auch darin tritt jetzt eine Änderung ein, daß der Holzſchnitt nicht mehr der farbigen Illuminierung bedarf, ſondern ſeinen bildartig maleriſchen Charakter in der Schwarzweißſprache des Druckes findet, auf die ſeine Natur ihn hinweiſt. In früherer Zeit nannte man den unkolorierten Holzſchnitt einen „rohen"; jetzt wird man im Gegenteil die Empfindung gehabt haben, daß die Illuminierung zu rohen Effekten geführt hatte. Man hat nun das klare Gefühl für die Verwandtſchaft des Bild- und Letterndruckes und ſieht in dem mit ſchwarzen Bildlinien gezierten Buche eine künſtleriſche Einheit. Und wenn man jetzt dennoch beim Einzelblatt daran geht, durch die Farbe das Holzſchnittbild zu beleben, ſo ſchlägt man einen durchaus neuen Weg ein: nicht mehr der Hand eines kleinen Malermeiſters und ſeinem Pinſel wird die Erreichung koloriſtiſcher Wirkungen anvertraut, ſondern aus der Holzſchnitttechnik ſelbſt ſucht man den farbigen Schmuck zu gewinnen. Auf dieſem

Abb. 37. Urs Graf: Der lauernde Tod. Landsknechtsszene. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 39, 41.)

Abb. 38. Hans Baldung Grien: Ausſchnitt aus dem Bilde „Der heil. Chriſtoph“.
Wenig verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meiſterholzſchnitte aus vier Jahrhunderten“. (Zu Seite 41, 44.)

Gebiete war Hans Burgkmair in Deutſchland ein Führer (Abb. 29). Die Technik der ſogenannten Helldunkelſchnitte (Clairobſcurs) iſt zwar ohne Frage vor ihm erfunden worden. Vaſari hat ſie einem Schüler Raffaels zugeſchrieben; mit mehr Wahrſcheinlichkeit werden wir freilich die Anfänge in Deutſchland zu ſuchen haben. Aber der erſte, der den xylographiſchen Tondruck mit Erfolg angewandt hat, bleibt Burgkmair, der als ein echter Meiſter der ſchwäbiſchen Schule für friſche und helle Farbenwirkungen einen ausgeſprochenen Sinn beſaß. Das Verfahren bei dieſen Schnitten war das folgende. Es mußten ſoviel Holzplatten bearbeitet werden, wie das Bild Farben enthalten ſollte, und auf jedem Stock ließ man dabei diejenigen Partien in der Fläche des Holzes erhaben ſtehen, welche im Bilde von gleicher Farbe ſein ſollten. Das Papier, auf dem dies Bild ſchließlich erſcheinen ſollte, mußte nacheinander auf die verſchiedenen Platten gepreßt werden, wobei natürlich äußerſte Sorgfalt darauf gelegt werden mußte, daß der neue Druck genau in die bisher gedruckten Teile hineinpaßte. Zunächſt gab man ſich mit Helldunkelſchnitten in zwei Farben zufrieden; das heißt, neben dem Schwarzdruck wurde eine tonige Platte hinzugenommen, ſo daß

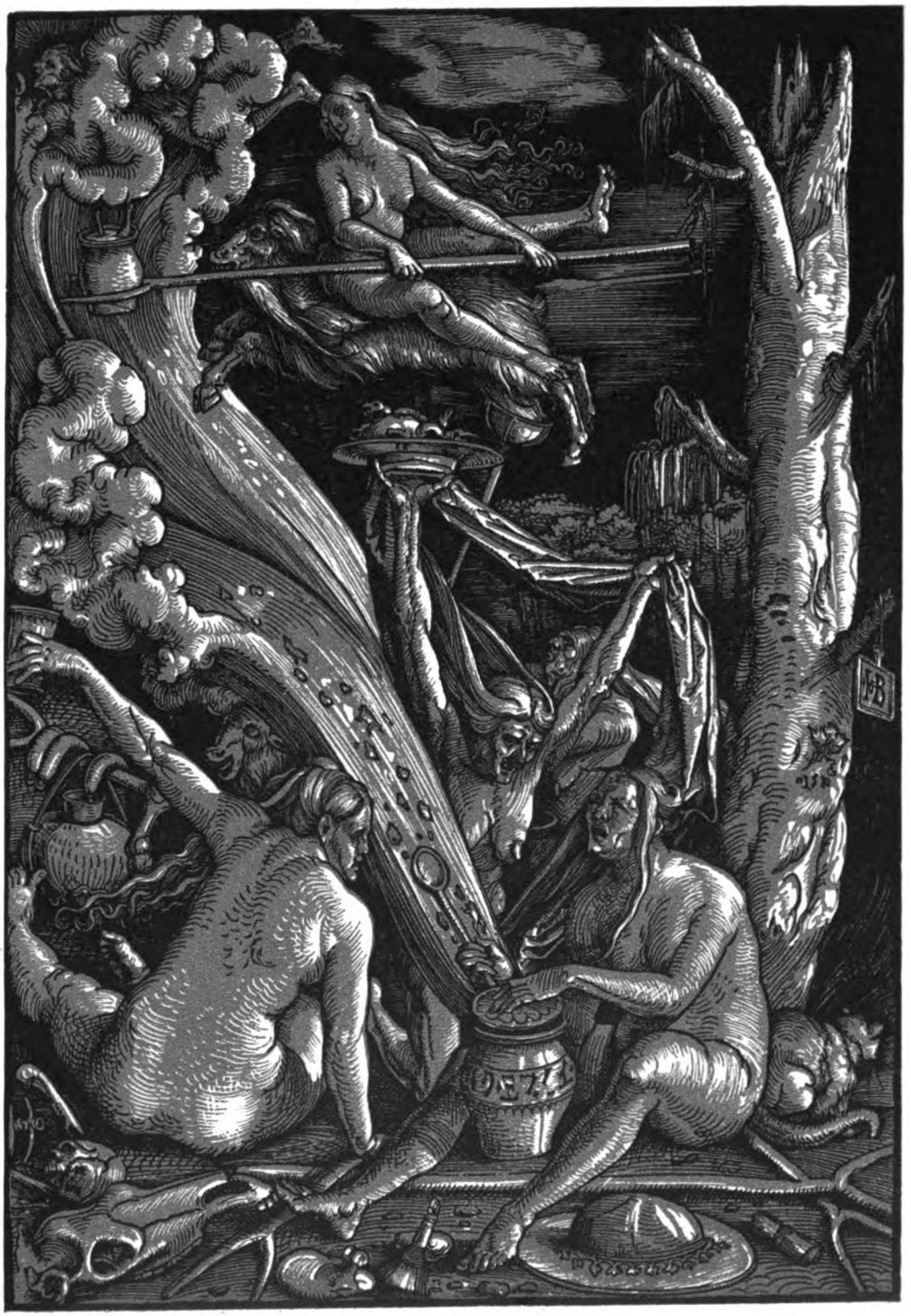


Abb. 39. Hans Baldung Grien: Hexenszene. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 41, 44.)

das Bild, wenn man das Weiß des Papieres mitrechnete (vor allem an den Stellen, wo es durch Auslaſſung in der farbigen Platte faſt wie gehöhtes Licht ausſah), gleichſam dreifarbig erſchien. Bald aber nahmen Burgkmair und ſeine Nachfolger drei und mehr Platten zu Hilfe. Auch er fand übrigens in Augsburg einen Xylographen, der mit größter Kunſt auf ſeine Abſichten einging, nämlich Joſt de Negker.

Wenn Dürers Holzſchnittwerk, aller ausländiſchen Einflüſſe ungeachtet, als Ganzes ſchließlich doch eine Fortſetzung der älteren Meiſter war, ſo bekundet Burgkmair in weit ſtärkerem Maße das Herüberwirken der italieniſchen Renaiſſance. Was bei Dürer an ornamentalen und architektoniſchen Motiven auftritt, weiſt in der Hauptſache immer noch in die gotiſche Vergangenheit zurück; Burgkmair aber offenbart überall ein inniges Verſtändnis für ſüdliche Bauformen und Ornamente. Am mächtigſten jedoch hat ſich der Geiſt der Renaiſſance in Hans Holbein dem Jüngeren verkörpert. Darin beruht der fundamentale Gegenſatz zwiſchen den beiden großen Meiſtern der Reformationszeit: Dürers Natur wahrt ſich den anſtürmenden Einflüſſen von Süden gegenüber ihre bodenwüchſige Selbſtändigkeit, er iſt der Schwerfälligere, der Derbere, der ſein Leben hindurch an die heimatliche Scholle gefeſſelt blieb; Holbein nimmt den Reichtum an künſtleriſchen Gedanken und Formen, der über die Alpen gebracht wird, mit vollen Armen auf, er iſt der Beweglichere, Nervöſere, Elegantere. Dürer iſt ein Nürnberger Bürger, deſſen äußerer Geſichtskreis beim regſten inneren Empfindungsleben nicht weit über die Grenzen des Gebietes ſeiner Vaterſtadt hinausreicht. Holbein iſt ein Mann der großen Welt, der früh auf die Wanderſchaft geht, von Stadt zu Stadt zieht und ſchließlich leichten Herzens den Hof des engliſchen Königs mit dem deutſchen Kleinbürgerleben vertauſcht. Dürer iſt der Künſtler des Reformationsgedankens, Holbein der des Humanismus. So reichen ſich beide die Hände als künſtleriſche Vertreter der großen beiden Hauptkräfte, die im ſechzehnten Jahrhundert die radikale Umwälzung des deutſchen Lebens bewirkten.

Abb. 40. Albrecht Altdorfer: Illuſtration aus „Der Sündenfall und die Erlöſung des Menſchengeſchlechtes“. Gleiche Größe. (Zu Seite 44.)

Stand ſchon Holbeins Vaterſtadt Augsburg von jeher ganz anders mit dem Süden in Verbindung als Nürnberg, ſo trat der junge Künſtler, als er nach Baſel kam, erſt recht in dieſen Kreis des deutſchen Humanismus. Dort wirkten Geiler von Kaiſersberg, Beatus Rhenanus, Sebaſtian Brant; dort nahm 1513 der typiſche Vertreter des nordiſchen Humanismus: Erasmus von Rotterdam, ſeinen Wohnſitz. Ein reiches geiſtiges Leben entfaltete ſich in der alten Rheinſtadt. Eine Reihe hervorragender Buchdrucker wetteiferte darin, die Werke ihrer bedeutendſten Mitbürger in kunſtvollen Ausgaben von Baſel aus in die Welt zu ſenden. Holbein trat dieſem ganzen Betrieb bald näher. Die Gelehrten weihten ihn in die Kenntnis des Altertums ein, die Drucker gaben ihm Aufträge. Er entwarf Titelblätter, Vignetten, Initialen, Randleiſten, durchweg Kompoſitionen in dem heiteren, liebenswürdigen Stil der Frührenaiſſance. Dann entſtehen Illuſtrationen für die Werke ſelbſt, geiſtvolle Darſtellungen der in den Büchern der Humaniſten vorgetragenen Gedanken, die ſich bald eng an den Text anſchließen, bald in freier Künſtlerlaune ihn paraphraſieren. Immer mehr erweitert ſich der Stoffkreis ſeiner Holzſchnitte. Bilder aus dem Volksleben und ſatiriſche Flugblätter kommen hinzu, Signete und Embleme entwirft er unermüdlich in reicher Zahl, und ſchließlich ſteigt er zu den großartigſten Leiſtungen ſeines Illuſtrationswerkes empor: zu der Bibel und dem Totentanz. Dieſe beiden gewaltigſten Schöpfungen Holbeinſcher Holzſchneidekunſt führen uns vom

Abb. 41. Albrecht Altdorfer: St. Georg. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meiſterholzſchnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 44.)

Humanismus wieder zur Reformation, die im Anfang der zwanziger Jahre in Baſel eindrang. Der junge Künſtler ſtellte ſeine Kraft in den Dienſt der Buchdrucker, die nun das Wort Gottes deutſch in vollendeter typographiſcher Schönheit ihren Mitbürgern vorführen wollten. Für Adam Petri und Thomas Wolff zeichnete er zuerſt Titelblätter und einzelne Figuren, auch Darſtellungen der Offenbarung Johannis, in denen er ſich mit Dürers Holzſchnittfolge von der Apokalypſe begegnete; dann aber, von 1523 an, die berühmten Illuſtrationen für das Alte Teſtament, das jedoch nicht in Baſel, ſondern zu

Abb. 42. Lucas Cranach d. Ä.: Ruhe auf der Flucht in Ägypten.
Verkleinert. (Zu Seite 44.)

Lyon, in der Offizin der Gebrüder Trechſel, gedruckt wurde. Die franzöſiſche Handelsſtadt ſtand damals im innigſten Verkehr mit Deutſchland und der Schweiz, zumal mit Baſel, das ja faſt an der Grenze der drei Länder gelegen war. Es war darum für jene Zeit nicht ſo merkwürdig, wie es vielleicht für uns heute klingt, daß ein Lyoner Verleger ſich an ein Mitglied der Baſeler Künſtlerſchaft wandte. Zugleich iſt dieſe Tatſache ein beredtes Zeugnis für das Verhältnis zwiſchen Deutſchland und Frankreich auf künſtleriſchem Gebiet um die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts — ein Verhältnis, das niemals wiedergekehrt iſt!

Es iſt oft darauf hingewieſen worden, wie Holbein durch dieſe Holzſchnitte zum Alten Teſtament gewiſſermaßen Dürers Holzſchnittblätter, die lediglich dem Stoffkreiſe des Neuen entnommen ſind, ergänzt hat. Sein Werk ſtellt ſich dem des älteren Meiſters ſelbſtändig und ebenbürtig zur Seite. Wundervoll iſt es, wieviel volkstümliche Erzählerkunſt Holbein in dem winzigen Raum dieſer Täfelchen niedergelegt hat. Auch er überſetzt ſich, ebenſo wie Dürer, die Vorgänge der Heiligen Schrift durchaus in ſeine deutſche Welt, aber wie Dürer weiß auch er durch kleine Variationen und Nüancen den Eindruck eines weit entlegenen Schauplatzes und einer lang vergangenen Zeit zu erwecken. Mit den einfachſten Mitteln, durch feine Umriſſe und ſchlichte Schraffierungen, faſt ohne Zuhilfenahme von Kreuzlagen, ſind alle dieſe Bildchen ausgeführt. Die Erzählungen aus der Zeit der Patriarchen ſind mit naivem Sinn aufgefaßt und verdeutlicht (Abb. 30). Von größter Innigkeit ſind die Familienſzenen, von außerordentlichem Reiz die landſchaftliche und architektoniſche Staffage, bei der oft genug heimatliche und ſchweizeriſche Motive anklingen, von erſtaunlicher Wirkung die Maſſenſzenen, die er mit größter Kunſt in den knappen Raum hineinkomponiert (Abb. 31). Das ganze heilige Buch der Hebräer erſcheint wie ein deutſches Volksepos in dieſen Blättern.

Abb. 43. Peter Flötner: Grotteske.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meiſterholzſchnitte aus vier Jahrhunderten“.
(Zu Seite 46.)

Gewaltiger aber noch iſt der Eindruck, den die „Bilder des Todes“ heute auf uns machen. Sie wurden, ebenfalls von den Brüdern Trechſel in Lyon, als „Simulacres de la Mort“ herausgegeben, in demſelben Jahre 1538, da auch die Bibel dort als vollſtändiges Werk erſt in den Handel kam. Auch bei dem Totentanz ſtützte ſich Holbein auf Darſtellungen der früheren Zeit, die immer wieder das bei allen europäiſchen Völkern ſeit Jahrhunderten beliebte Motiv benutzt hatte. Aber noch großartiger als in der Bibel, ſchwang er ſich

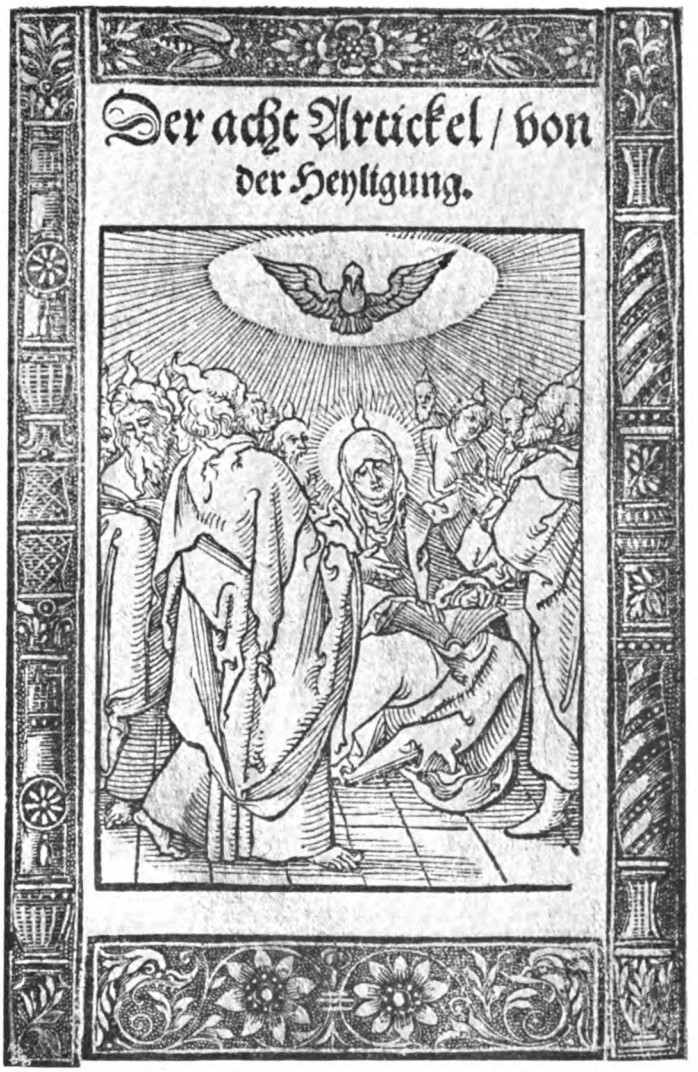


Abb. 44. Schnitt nach Virgil Solis. Gleiche Größe. (Zu Seite 46.)

hier über die Schöpfungen aller ſeiner Vorgänger empor. Der Gedanke, den Tod als Triumphator über alles Lebendige darzuſtellen und in ſeinem unabänderlichen Walten bei Hoch und Niedrig die Gleichheit aller Erdenkinder der Ewigkeit gegenüber anzudeuten, iſt durchaus eine Emanation des chriſtlich-nordiſchen Geiſtes, durchaus ein Produkt mittelalterlicher Vorſtellungen. Es iſt kein Wunder, daß dieſer Gedanke, der in ſüdlichen Ländern ſchwerer Eingang fand, zumal in Deutſchland ſehr populär geworden war. Aber ähnlich wie Dürer den Marienkultus, hat Holbein das Totentanzmotiv ſeines myſtiſchen Charakters entkleidet und es wiederum zum Ausgangspunkt für ein volkstümliches Epos gemacht. Auch bei ihm erſcheint freilich der Tod als der grauſame und unerbittliche Vernichter, vor dem alle gleich ſind, der Papſt, der Biſchof und der Kardinal ſo gut wie der Kaiſer, der König und der Herzog, der Landmann (Abb. 33) wie der Seefahrer, der Bettler wie der Geizhals, der Greis wie das ſpielende Kind, der Arzt wie der Richter. Mit ſataniſcher Luſt ſpielt Holbeins Tod, halb klapperndes Gerippe, halb phantaſtiſcher Satansgeſelle, den Vertretern aller Stände und Altersſtufen, den Männern wie den Weibern zum letzten Tanze auf. Dennoch iſt dem Ganzen das Schreckhafte, Grauſige genommen. Es iſt mehr ein ernſtes Lied vom Werden und Vergehen, oft unterbrochen durch faſt humoriſtiſche Darſtellungen von ſatiriſcher Schärfe, die im Gange des großen Epos wie witzige Epigramme erſcheinen. So die Szene des Papſtes, den Tod und teufliſche Geiſter umgeben, während er den Kaiſer krönt; ſo die des Abtes, deſſen fetter Leib ſich nicht gerne vom Leben trennen will, oder des beſtechlichen Richters und der buhleriſchen Nonne. Daneben fehlen nicht Anſpielungen auf die Zuſtände der Gegenwart, wie das Blättchen, das den Kaiſer mit zerbrochenem Schwert darſtellt (Abb. 32), oder ein anderes, das den König — das Lilienwappen des Thronhimmels deutet auf den prunkliebenden Franz I. von Frankreich —

Abb. 45. Tobias Stimmer: Porträt-Holzschnitt. Verkleinert.
(Zu Seite 46.)

beim Schlemmermahle zeigt. Es sind Szenen aus dem Leben der Zeit, und mit großer Kunst ist überall der grinsende Tod in neuer Gestalt, in anderer Haltung, die jedesmal dem speziellen Vorwurf entspricht, eingeführt. Auch hier ist alles mit der einfachsten Technik in einen kleinen Raum, dessen Grenze streng respektiert wird, hineingezeichnet. Im Umkreise weniger Quadratzentimeter erscheinen vor unseren Augen ganze Welten, Paläste und Kirchen, Straßen und Studierstuben, Landschaften mit weiten Perspektiven, das Meer und der Hafen, in dem die Schiffe sichtbar werden. Nur Menzel hat später auf winzigem Raum eine solche Fülle von Gestalten und Gedanken vereinigt.

Parallel mit der Arbeit Holbeins für die Bibel und den Totentanz gehen zwei Folgen von Initialen, die als geistreiche künstlerische Spiele die dort angeschlagenen Motive variieren: ein Alphabet mit Szenen aus dem Alten Testament und ein anderes mit Todesdarstellungen, die mit erstaunlicher Kunst um die Buchstaben herumgerankt sind (Abb. 34). Einzelblätter von großer Schönheit gehen außerdem in der Baseler Zeit aus seiner Werkstatt hervor, darunter das herrliche Bild des unter dem Kreuze niedergesunkenen Christus, das vielleicht am meisten von allen Holbeinschen Arbeiten Dürers Einfluß verrät, andere religiöse Darstellungen und wahrscheinlich auch das Blatt, das den Erasmus „in ein Ghüs“ (Abb. 35), aber nicht wie den Dürerschen Hieronymus in einer reichsstädtischen Studierstube, sondern in einem reichgeschmückten Pfeilerbau, vorführt. Alle diese Arbeiten der ersten Holbeinschen Epoche sind nicht nur in künstlerischer, sondern ebenso in technischer Hinsicht von größter Wichtigkeit für die Geschichte des Holzschnitts. Und in Hans Lützelburger, der wohl auch von Augsburg nach Basel gekommen war, fand der Künstler einen Formschneider, der alle seine Zunftgenossen bis zu jener Zeit, Dürers Hieronymus Andreä nicht ausgenommen, weit hinter sich ließ.

Abb. 46. Lucas van Leyden: Salomonis Götzendienſt. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meiſterholzſchnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 47.)

Als 1538 die Bibel und der Totentanz erſchienen, war Holbein bereits ſeit Jahren ein großer, weitberühmter Mann: der gefeierte Hofmaler des engliſchen Königs. In London nahm dann die Bildnismalerei Holbeins Kräfte faſt ganz in Anſpruch; aber völlig hat er den Holzſchnitt auch dort nicht außer acht gelaſſen. Auch jenſeits des Kanals hat er Titelblätter und andere dekorative Dinge, Einzeldarſtellungen und wohl auch einmal ein Bildnis für den Holzſtock gezeichnet. Der wichtigſte dieſer Entwürfe iſt ein Blatt für eine Chronik, auf dem König Heinrich VIII., in charakteriſtiſcher Haltung, umgeben von den Großen ſeines Hofes, in einer pompöſen architektoniſchen Umrahmung erſcheint. Freilich, die volkstümliche deutſche Kraft der xylographiſchen Werke aus der Baſeler Zeit hat Holbein auf fremdem Boden nicht wieder erreicht.

In Deutſchland nun blühte unter dem Einfluß der großen Meiſter und unter der Förderung durch Maximilian I. der Holzſchnitt in ungeahnter Pracht auf. Noch neben Holbein war in Baſel Urs Graf aus Solothurn tätig, eine der intereſſanteſten Geſtalten aus der deutſchen Künſtlerſchaft des ſechzehnten Jahrhunderts. Ein Goldſchmied ſeines Zeichens, aber ein raufluſtiger Soldat aus Leidenſchaft, ein „Reisläufer", der noch als

Abb. 47. Ugo de Carpi: Der ungläubige Thomas.
Illuſtration aus den „Epistole et evangelii vulgari", Venedig 1512. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meiſterholzſchnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 47.)

Abb. 48. Niccolo Boldrini: Der Affen-Laokoon. Nach Tizian. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 48.)

reifer Mann mit Gefängnis bestraft wird, weil er gegen das Gesetz in den Krieg gezogen, ein wilder Geselle, dessen derbe Natur in seinen Holzschnitten sich kundgibt. Keiner hat uns wie er aus eigenster Anschauung vom tollen Leben der Landsknechte und ihren Dirnen erzählt. In all seinen Blättern lebt eine sinnliche Kraft ohnegleichen, dabei ein außerordentliches zeichnerisches Können und oft ein grotesker Humor, in dem ihn keiner erreicht. Virtuos weiß Graf die Körperformen zu behandeln, landschaftliche Hintergründe, die an Schönheit mit denen Dürers wetteifern, zu entwerfen und gelegentlich raffinierte technische Nuancen anzubringen, wie seine Schnitte in feinen weißen Linien auf schwarzem Grunde zeigen (Abb. 36 u. 37). Sein Schweizer Landsmann Niklas Manuel ist wie er ein Kriegsheld; auch als Dichter ist er hochberühmt und erinnert in seiner Vielseitigkeit von fern an die uomini universali der italienischen Renaissance. Niklas' Sohn Hans Rudolf Manuel und Hans Leu von Zürich schließen diesen schweizerischen Kreis ab. Unter der elsässischen Künstlerschaft, die mit der eidgenössischen und der schwäbischen eng verbunden ist, ragt zunächst Johann Wächtlin weit hervor. Er gehört neben Burgkmair an erster Stelle zu den deutschen Meistern, die den Clair-obscur-Schnitt zu erstaunlicher Wirkungskraft gebracht haben. Noch übertroffen aber ward Wächtlin durch Hans Baldung Grien, der aus seiner schwäbischen Heimat 1509 nach Straßburg übersiedelte. Grien hat seinen kunstgeschichtlichen Platz gleich hinter Dürer und Holbein. Haben seine Blätter auch nicht die reife Ruhe dieser Größten, so sind sie dafür erfüllt von einer Leidenschaft, die den Beschauer auch heute noch nicht losläßt. Wohl hat er einige idyllische Kompositionen von zarterer Empfindung

Abb. 49. Schnitt von Giuſeppe Porta della Garfagnana.
Autotypiſch verkleinert. (Zu Seite 48.)

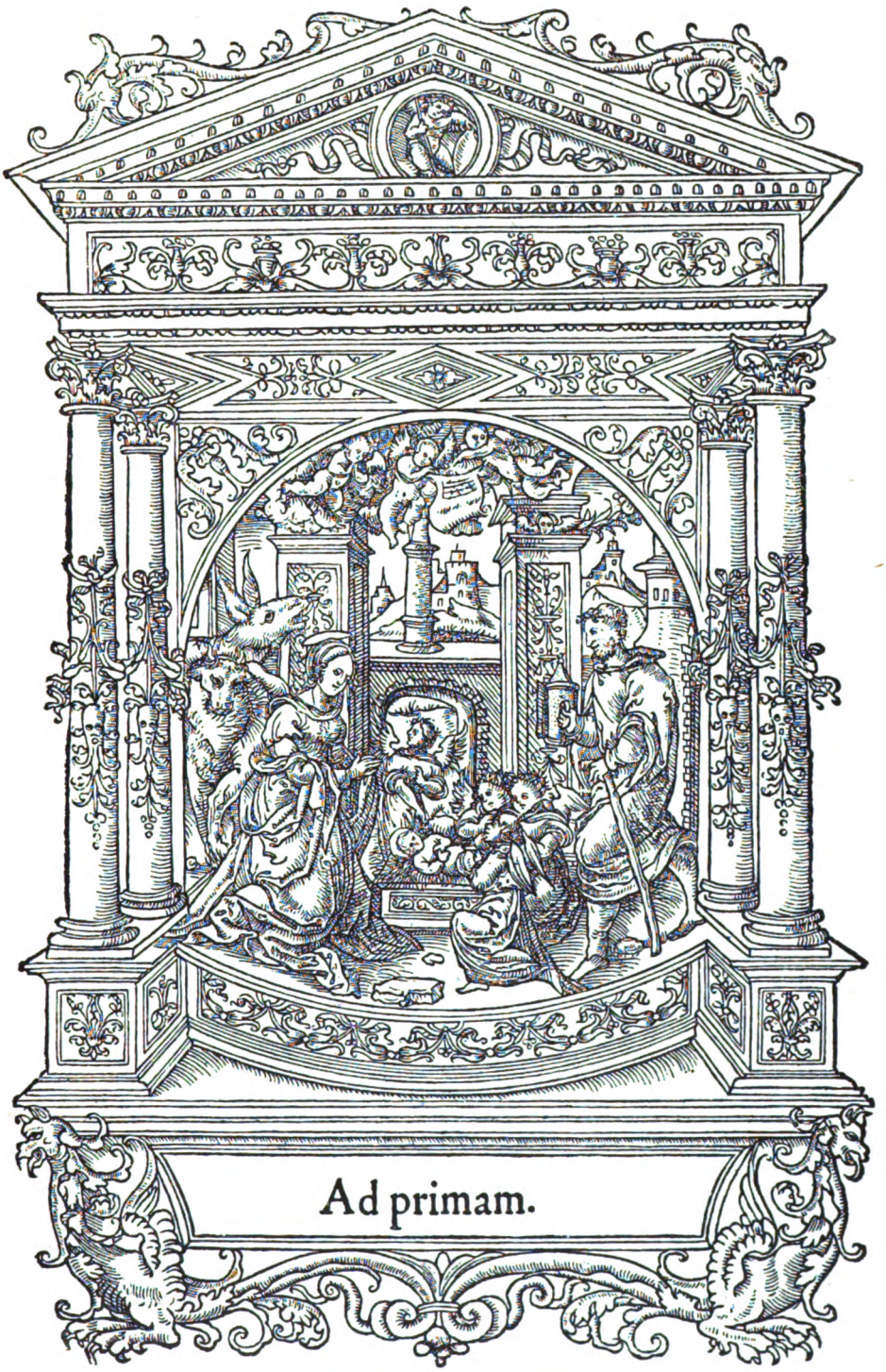


Abb. 50. Geofroy Tory: Die Geburt des Kindes.
Illustration aus den „Heures à la louange de la vierge Marie". Paris 1524. Gleiche Größe.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 49.)

geschaffen, aber am liebsten Bilder von kühner Bewegtheit und romantischer, oft visionärer Phantastik. In ausdrucksvollen Strichen hat er Szenen aus dem Hexen- und Zauberwesen gezeichnet, die in den verblüffenden Lichtwirkungen seiner Helldunkelschnitte von grandioser Wirkung sind (Abb. 39). Auch Griens religiöse Blätter sind von heftigen Effekten erfüllt, von einer dramatischen Kraft, die der epischen Ruhe der anderen fremd war (Abb. 38). Unmittelbar an Dürer schloß sich Albrecht Altdorfer an, der Meister von Regensburg, der vor allem wichtig ist als empfindungsvoller Landschafter, der aber mehr als sein großes Vorbild zu der Kompositionsart und den ornamentalen Formen der Italiener sich hingezogen fühlt (Abb. 40 u. 41). Den stärksten Gegensatz zu der lebhaft und leidenschaftlich bewegten Kunst aller dieser Süddeutschen bildet im Norden Lucas Cranach der Ältere mit seiner Schule. Man hat den ehrsamen fränkischen Meister, der nach Sachsen berufen wurde, nicht ohne Grund den Hans Sachs der Malerei genannt. In seinen Porträts, die uns so treulich die äußere Erscheinung der Reformatoren bewahrt haben, ist er in der Tat bei aller soliden Kraft nicht selten philiströs und trocken. Seine Holzschnitte sind reizvoller und sprechen unmittelbarer zu uns. Manche Blätter, wie die entzückende Darstellung der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten", die unsere Abbildung 42 zeigt, dies wundervolle Seitenstück zu dem kostbaren Gemälde des Meisters im Berliner Kaiser Friedrich-Museum, gehören zu den schönsten Werken der Xylographie des ganzen Jahrhunderts. Lucas Cranach gibt die reformatorische Auffassung der Bibel am reinsten wieder; es lebt in seinen Einzelschnitten wie in den Illustrationen die gesunde Naivität, mit der Luther die Erzählungen der heiligen Schrift auffaßte. Oft ist er eckig und ungeschickt, und es will fast scheinen, als habe ihm die fromme Gesinnung mehr gegolten als die künstlerische Durchführung seiner Entwürfe. An den Bildern zum „Newen Testament" Luthers, das 1522 bei Melchior Lotter in Wittenberg erschien, und auf deren Gestaltung der Reformator selbst bestimmenden Einfluß nahm, hat Cranach aller Wahrscheinlichkeit nach mitgearbeitet. Er und die Angehörigen seiner Schule wurden die berufenen Illustratoren der Schriften, die in Mitteldeutschland als Waffen gegen den Katholizismus und als Stützen bei der Begründung der neuen Kirche gedruckt wurden.

* * *

So hatte sich in allen Teilen Deutschlands die Kunst des Holzschnitts verbreitet, und im Süden stritten sich die Städte um die Ehre der Führerrolle. Doch schon in den zwanziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts machen sich bereits die ersten Anzeichen eines kommenden Umschwungs bemerkbar. Der Holzschnitt fängt in dem Augenblicke an, seine große Stellung zu verlieren, wo der ausländische Einfluß so mächtig wird, daß das national-deutsche Element sich ihm gegenüber nicht mehr halten kann. Bisher hält sich bei den hervorragenden Meistern die Tätigkeit für den Holzschnitt und für den Kupferstich die Wage. Dürer hat auf beiden Gebieten Größtes geleistet; die Nürnberger „Kleinmeister" aber, die jetzt auftreten, vernachlässigen bereits den Holzschnitt zugunsten des Kupferstichs.

Ein deutliches Zeichen des immer stärker werdenden romanischen Einflusses ist zu gleicher Zeit der lebhafte Hang zum dekorativen Element, das bei der italienischen Renaissance ja überhaupt eine ausschlaggebende Rolle gespielt hat. In Deutschland war bisher auch die vervielfältigende Kunst zu sehr auf das Innerliche, Gedankliche gerichtet, um für diese Aufgaben viel Zeit übrig zu haben. Jetzt wird das anders, und aus den Werkstätten der deutschen Kupferstecher und Holzschneider gehen in schier unübersehbarer Zahl die Ornamentstichblätter hervor, die für Goldschmiede, Kunstschlosser, Möbeltischler, Sticker und Weber Vorlagen lieferten, in denen ein ungeheurer Reichtum an ornamentalem Formenwerk niedergelegt ist. Der Kupferstich spielt dabei natürlich die erste Rolle. Seine Anhänger hatten von jeher, schon seit Schongauer, sich mit derartigen zierlichen Arbeiten beschäftigt; auch Dürer hatte ja gelegentlich seine Kompositionen mit phantastischem Schnörkel- und Rankenwerk geschmückt. Jetzt aber werden Blätter geschaffen, in denen das Ornament Selbstzweck ist, und die deutschen Künstler zeigen darin, daß sie in solchem dekorativen Spiel an Reichtum der Erfindung und an Gestaltungs-

Abb. 51. Herkules bekämpft den Neid und die Zwietracht.
Schnitt von Chriſtoph Jegher nach P. P. Rubens. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meiſterholzſchnitte aus vier Jahrhunderten“. (Zu Seite 56.)

kraft den Romanen durchaus ebenbürtig ſind. Der Holzſchnitt ſteht dabei nur an zweiter Stelle, und hauptſächlich iſt es Nürnberg, wo er ſich auch jetzt noch ſeinen Einfluß wahrt. In der Dürerſtadt tritt Peter Flötner auf, der Zeichnungen für Möbelſtücke, Geräte aller Art, zumal für Pokale, die unter den Ornamentſtichblättern einen ſo großen Raum einnehmen, für Architekturdetails, für Rahmen, Einfaſſungen, Säulenkapitäle, mit unerſchöpflicher Arbeitsluſt entwarf. Auch die phantaſtiſchen „Grotteſken“ der Italiener finden in ihm einen gelehrigen Schüler (Abb. 43), dieſe meiſt in feinen weißen Linien aus ſchwarzem Grunde herausgearbeiteten derbkomiſchen Darſtellungen verſchlungener Ranken und Figuren, welche unmittelbar aus der dekorativen Malerei der Antike zu ſtammen ſcheinen. Ein zweiter Nürnberger neben Flötner iſt Virgil Solis, ein Allerweltskönner, der den ganzen Vorſtellungsreichtum ſeiner Zeit in zahlreichen Darſtellungen niederlegte und als Illuſtrator eine gewaltige Tätigkeit entfaltete (Abb. 44), im Ornamentſtich aber den Höhepunkt ſeines Schaffens ſah. Von gleicher Fruchtbarkeit war Joſt Amman, der in der zweiten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts zahlloſe Blätter auf die Holzplatte zeichnete und wohl auch ſelbſt mit dem Meſſer in den Stock ſchnitt. Er hat mit ſeinen Darſtellungen, die alle Gebiete durchſchweifen, uns ungemein wertvolle kulturhiſtoriſche Denkmäler hinterlaſſen. Er hat auch in der „Eygentlichen Beſchreibung aller Stände“ (Frankfurt a. M. 1568) uns die erſten Abbildungen eines „Reyßers“ und eines „Formenſchneiders“ gegeben (Abb. 6, 7 u. 8). Die Einfachheit der zeichneriſchen Kompoſition iſt freilich jetzt verſchwunden. Amman ſucht ſeine Darſtellungen möglichſt maleriſch zu behandeln und gibt ihnen am liebſten eine prächtige, ſchon etwas ſchwülſtige Umrahmung mit Wappen, Figuren und Emblemen. Noch deutlicher tritt dieſe Neigung bei Tobias Stimmer hervor, dem Hauptrepräſentanten des Straßburger Holzſchnitts in jener Epoche (Abb. 45). Wie ſehr ſich die ganze Anſchauungswelt ſeit der erſten Hälfte des Jahrhunderts gewandelt hat, erkennt man an ſeinem Holzſchnittwerk ſchon darum mit ſolcher Klarheit, weil es in inniger Verbindung mit demjenigen Schriftſteller ſteht, der auf literariſchem Gebiet den Umſchwung von der gehaltenen Renaiſſance zum Barockſtil verkörpert: mit Johann Fiſchart. War früher Hans Sachſens ehrenfeſte Muſe oft die literariſche Begleiterin des Holzſchnitts geweſen — für gar manches xylographiſche Blatt hatte der poetiſche Schuhmacher ſelbſt ein erklärendes Verslein geſchrieben —, ſo wird jetzt in Straßburg der Verfaſſer der phantaſtiſch-bizarren „Geſchichtsklitterung“ und der abenteuerlich-groteſken Erzählung von „Gargantua und Pantagruel“ der Freund und Beiſtand des Tobias Stimmer. Fiſchart ſchrieb kleine Sprüchlein und Reime für die Holzſchnitte des Meiſters, und wie vorher bei Hans Sachs und den Nürnbergern, ſo herrſcht jetzt bei ihnen das ſchönſte ſtiliſtiſche Einvernehmen. Dieſelbe krauſe, überladene, ſchnörkelhafte Verzierungsſucht, derſelbe barocke Manierismus, der Fiſcharts ſatiriſche Schnurren durchzieht, lebt in den Holzſchnitten jener Zeit, die von ihren Vorgängern aus der Blütepoche himmelweit verſchieden ſind; und wie Fiſchart die entſcheidenden Anregungen von dem Franzoſen Rabelais empfing, ſo herrſcht auch in dem dekorativen Schwulſt der Holzſchnittblätter bereits der welſche Geſchmack.

Abb. 52. Kopf eines Philoſophen, Rembrandt zugeſchrieben. Größe des Originals. Nach G. Hirth und R. Muther: „Meiſterholzſchnitte aus vier Jahrhunderten“.
(Zu Seite 56.)

* * *

Das Ausland machte im Laufe des ſechzehnten Jahrhunderts die gleiche Entwicklung durch. Auch jenſeits der deutſchen Grenzen erlebte der Holzſchnitt in den erſten Jahrzehnten ſeine reichſte Blüte, um dann etwa ſeit dem Beginn der Gegenreformation langſam von ſeiner

Abb. 53. Maria de Medici, Prinzeſſin von Toskana, ſpätere Gemahlin König Heinrichs IV. von Frankreich. Eigenhändiger Schnitt der Dargeſtellten. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meiſterholzſchnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 57.)

Höhe herabzuſteigen. Die größte Bedeutung hatte er nächſt Deutſchland in den Niederlanden, wo Lucas van Leyden (1496—1533) eine ähnliche Stellung einnahm wie bei uns Dürer, ohne freilich des Altmeiſters Größe zu erreichen (Abb. 46). In Italien ſteht der Name Ugo da Carpis an erſter Stelle (Abb. 47). Er führte den italieniſchen Holzſchnitt in gleicher Weiſe zu künſtleriſcher Höhe empor, wie Marcantonio Raimondi den italieniſchen Kupferſtich. Ugo da Carpi iſt derjenige italieniſche Künſtler, dem

Vaſari die Erfindung des farbigen Holzſchnitts, der „Chiaroscuro"-Manier, zuſchrieb. Indeſſen ſchon oben wurde darauf hingedeutet, daß dieſe Technik mit mehr Wahrſcheinlichkeit in Deutſchland entſtanden iſt. Gleichwohl iſt es Tatſache, daß Ugo an ihrer Ausbildung einen hervorragenden Anteil hat. Auch in der Wahl der Farbenbaſen: in erſter Zeit meiſt ſchwarz, grau und braun, dann mit Hinzufügung von blau oder grün, war er maßgebend. Es iſt nicht ausgeſchloſſen, daß manche der deutſchen Clairobſcur-Schnitte, die ein früheres Datum tragen als der erſte von da Carpi (1518), erſt ſpätere Umwandlungen früherer einfarbiger Schnitte ſind. Der Italiener hat dieſe Manier zu einer Vollendung gebracht, die man vor ihm auch in Deutſchland noch nicht kannte; ſeine farbigen Schnitte nach Originalen Raffaels, der der Überlieferung nach mehrere Zeichnungen ſelbſt auf den Stock entworfen haben ſoll, ſind koſtbar in der koloriſtiſchen Wirkung. Und wie Ugo da Carpi dem Urbinaten, ſtand Nicola Boldrini von Vicenza dem Tizian nahe. Wir wiſſen aus zuverläſſiger Quelle, daß ſich der venezianiſche Meiſter aufs lebhafteſte für den Holzſchnitt intereſſierte. Im Winter 1565—66 beſchäftigte er ſich hauptſächlich damit, die Kupferſtiche und Holzſchnitte, die zwei Künſtler nach Entwürfen ſeiner Hand herſtellten, zu überwachen; der Kupferſtecher war Cornelis Coſt, der Xylograph Boldrini, der unter anderem auch Tizians köſtlichen „Affen-Laokoon", die glänzende Parodie auf die wenige Jahrzehnte vorher entdeckte Laokoongruppe, im Holzſchnitte wiedergab (Abb. 48). Gerade um die Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts, wo in Deutſchland bereits die Anfänge eines Niederganges zu bemerken ſind, entwickelt ſich der italieniſche Holzſchnitt zu einer überraſchenden Leiſtungsfähigkeit. Immer wieder treffen wir dabei auf die venezianiſche Schule. Tizians Freunde, auch ſein jüngerer Bruder Ceſare Vecellio, beteiligen ſich eifrig an dieſen Bemühungen; Giuſeppe Porta della Garfagnana gab in ſeiner xylographiſchen Nachbildung von Raffaels „Schule von Athen" den glänzendſten Beweis für die hohe Entwicklung des venezianiſchen Holzſchnitts, der ſich im übrigen namentlich in umfangreichen Illuſtrationswerken äußerte (Abb. 49). Die römiſche Schule hat ſich auf dieſem Gebiete weniger hervorgetan; doch finden wir dort gegen Ende des Jahrhunderts Andrea Andreani an der Arbeit, der, immer noch von Ugo da Carpi beeinflußt, im Helldunkelſchnitt Andrea Mantegnas Triumphzug des Cäſar meiſterhaft vervielfältigte.

Abb. 54. Jean Michel Papillon: Schlußſtück aus Lafontaines Fabeln. Verkleinert.
Nach G. Hirth und R. Muther: „Meiſterholzſchnitte aus vier Jahrhunderten". (Zu Seite 58.)

In Frankreich hat der Holzſchnitt im ſechzehnten Jahrhundert keine ſo große Zeit erlebt wie in Deutſchland, Italien und den Niederlanden; es iſt bezeichnend für die dortigen Verhältniſſe, daß der große Lyoner Verleger ſich an Holbein um Illuſtrationsentwürfe wandte. Jenſeits der Vogeſen war die Kunſt des Xylographen weſentlich in den Dienſt des dekorativen Buchſchmuckes geſtellt. Auf die Randleiſten, Arabesken, Bordüren und Vignetten wurde der Hauptnachdruck gelegt, zumal die „Livres d'heures" nahmen den Holzſchnitt nach dieſer Richtung

Abb. 55. Farbſchnitt von Baptiſte Jackſon. Autotypiſche Verkleinerung. (Zu Seite 60.)

hin in Anſpruch; was dabei geſchaffen wurde, waren ſehr zierliche und elegante Renaiſſanceblättchen, ohne daß bei allen dieſen Dingen von einer Durchgeiſtigung im Sinne Dürers und Holbeins überall die Rede ſein kann. Der bedeutendſte Repräſentant des franzöſiſchen Holzſchnitts in jener Zeit iſt Geoffroy Tory, der, 1480 in Bourges geboren, ſeine Studienzeit zum Teil in Italien verbracht hatte und von 1518 bis zu ſeinem Tode 1533 in Paris tätig war. Auch er zeichnete hauptſächlich für die „Livres d'heures“ (Abb. 50), aber er übertraf in der Zartheit und geſchmackvollen Nobleſſe des bildlichen und ornamentalen Werkes alle ſeine Mitbewerber und gab Anregungen, die dann in der zweiten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts einen allgemeineren neuen Aufſchwung des franzöſiſchen Holzſchnitts bewirkten.

* * *

Übereinſtimmend findet man in allen Ländern um die Wende des ſechzehnten Jahrhunderts in der Xylographie denſelben Zug: die Holzſchnitte nehmen immer mehr

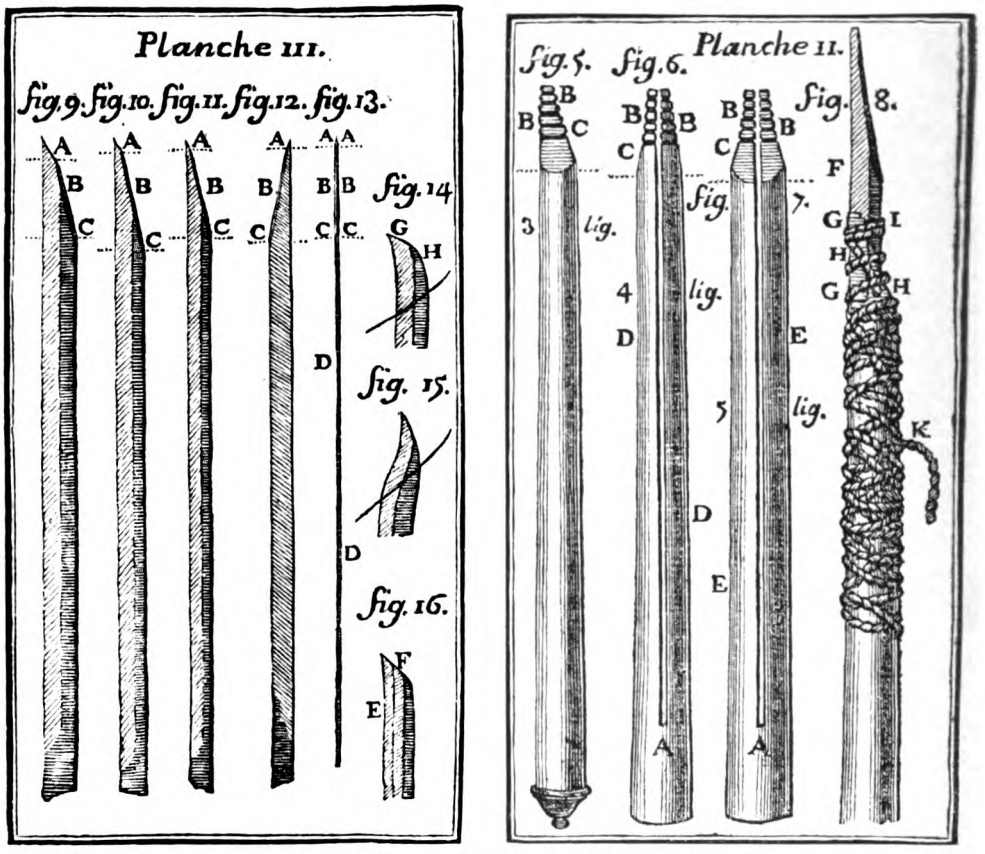


Abb. 56. Meſſer und Griffe nach Jean Michel Papillon. (Zu Seite 58 u. 62.)

den Charakter des Kupferſtichs an. Das iſt bezeichnend für die beginnende Epoche des Verfalls. Das Gefühl für die echte Manier des Holzſchnitts, für den eigentümlichen Ausdruck ſeiner Linien, für die beſonderen Bedingungen ſeiner Technik ſchwindet nach und nach, und man verſucht mit den untauglichen Mitteln des billigeren Holzſtockes die teurere Kupferplatte zu erſetzen. Nur aus dieſem Grunde wendet man ſich im allgemeinen jetzt noch an die Xylographie. Denn das Bedürfnis, in der urwüchſigeren Sprache des Holzſchnitts um ihrer ſelbſt willen zu ſprechen, geht allgemach verloren. Auf das tiefſte hängt dieſe Wandlung des Geſchmacks mit den allgemeinen Kulturverhältniſſen zuſammen. Wiederholt betonten wir: der Holzſchnitt iſt eine echt deutſche Kunſt. Nun, wenn es noch eines Beweiſes für dieſe Behauptung bedarf, ſo wird ſie dadurch erbracht, daß mit dem Augenblick, wo Deutſchland von der führenden Stellung im europäiſchen Völkerkonzert abtritt, auch der Holzſchnitt ſeinen Sturz erlebt. Deutſchland ſtand im ſechzehnten Jahrhundert geiſtig wie materiell, politiſch wie wirtſchaftlich, auf einer Höhe, die wir erſt in der allerjüngſten Zeit annähernd wieder erreicht haben. Die Reformation findet Deutſchland auf dem Gipfelpunkt jener Höhe. Die unſelige Zerriſſenheit aber, die ſich immer deutlicher als die Folge der kirchlichen Bewegung herausſtellt, bricht ſeine Macht. In der Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts beginnen mit dem Schmalkaldiſchen Kriege die Religionskämpfe und inneren Zwiſtigkeiten, die dann im ſiebzehnten Jahrhundert zu den alles verheerenden Stürmen des Dreißigjährigen Krieges führen. Das deutſche Volk beraubt ſich durch dieſe Wirren ſelbſt ſeiner Machtſtellung, und die anderen Völker, die ſich einer ſtrafferen nationalen Konzentration und religiöſer Einigkeit erfreuten, rücken vor. Jetzt iſt der Zeitpunkt gekommen, wo die Sonne Frankreichs auf

Kosten des Nachbarn immer höher steigt; von dort her bezieht allgemach ganz Deutschland, ja ganz Europa seine Kultur. Deutschland aber wird von französischem Einfluß um so mehr überschwemmt, als es in seiner geistigen Ohnmacht sich nicht dagegen wehren kann. Wir sahen schon oben bei Fischart den Beginn dieses Einflusses, der im siebzehnten Jahrhundert immer übermächtiger hereinbricht. Und was man an literarischen und künstlerischen Vorbildern nicht aus Frankreich bezieht, holt man sich aus Italien und vor allem aus Spanien, das ebenfalls um jene Zeit den Höhepunkt seiner Machtentwicklung erreicht und schon durch die Verwandtschaft der Herrscherhäuser, deren erster Repräsentant bereits Karl V. ist, stark auf Deutschland einwirkte. Unter allen diesen Strömungen wird das deutsche Leben von Grund aus umgewälzt. An Stelle des demokratischen Elements, das zur Reformationszeit herrschte, tritt das höfische. Das

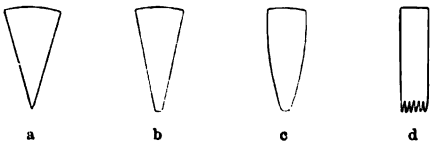


Abb. 57. Schematische Darstellung von vorn gesehener Stichel. a. Spitztonstichel Nr. 1, b. Tonstichel Nr. 12, c. Linsentonstichel Nr. 12, d. Fadenstichel. (Zu Seite 62.)

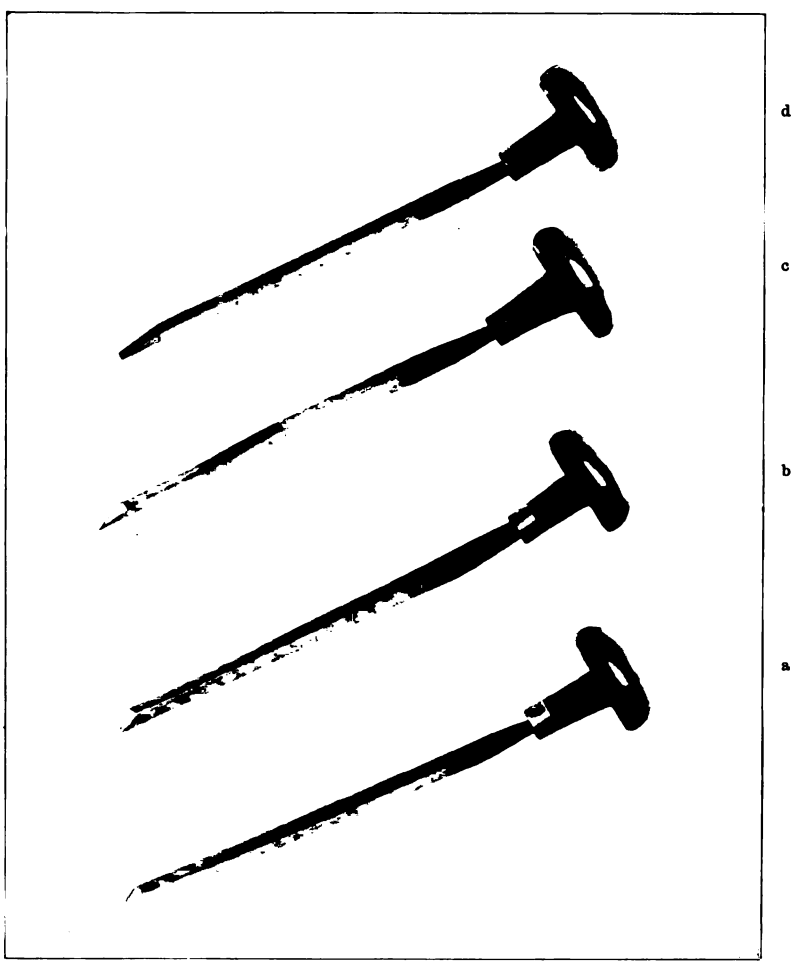


Abb. 58. Beispiele verschiedener Stichel aus dem Kaufhause von Georg Jacob in Leipzig. a. Spitztonstichel Nr. 1, b. Tonstichel Nr. 12, c. Linsentonstichel Nr. 5, d. Fadenstichel. (Zu Seite 62.)

Volk in ſeiner Geſamtheit verliert ſeinen Einfluß, unter den dauernden Kämpfen ſchwindet der Wohlſtand, und die Fürſten mit ihrem Hofſtaat ſind die allein maßgebenden Faktoren im nationalen Leben. Unter ſolchen Verhältniſſen hat eine volkstümliche Kunſt keinen Platz mehr, und der Holzſchnitt als der große Repräſentant der glorreichen Volkskunſt des ſechzehnten Jahrhunderts muß zurückweichen. Der Kupferſtich iſt eher in der Lage, den Anforderungen des höfiſchen Geſchmackes zu genügen. Seine feinen und zarten Striche, ſeine ſubtilen Wirkungen müſſen einem Zeitalter beſſer gefallen, dem es mehr auf gute Manieren, auf elegante Formen, auf pompöſe Repräſentation ankam als auf innige Empfindung und charaktervolle Ehrlichkeit. Über die derben und ſchlichten Linien des Holzſchnitts rümpfen die feinen Herren, die nun das einzige Kunſtpublikum darſtellen, ebenſo die Naſe, wie über die knorrigen Reimpaare des Hans Sachs, die jetzt den Spottnamen der „Knüttelverſe“ erhalten, und deren Dichter zum Geſpött der literariſchen Schwächlinge der neuen Zeit wird.

Aber noch eins kommt hinzu. Es wäre falſch, dieſem Umſchwung der allgemeinen Verhältniſſe die ganze Schuld am Niedergang des Holzſchnitts zuzuweiſen. Was außer dieſen Zuſtänden ſein Weiterblühen hinderte, war ein künſtleriſcher Grund: das mächtige Vordringen des maleriſchen Elements. Wenn auch die großen Meiſter der Hochrenaiſſance, vor allem die Angehörigen der venezianiſchen Schule in der leuchtenden Pracht ſchöner Farben ſchwelgten, ſo war doch für ſie das Koloriſtiſche nicht die ausſchlaggebende Hauptſache. Die ſchöne Linie, die Harmonie der Form, die Haltung und Bewegung der Figuren, das Arrangement der Landſchaft war für ſie mindeſtens ebenſo wichtig. Correggio iſt derjenige unter den italieniſchen Meiſtern, der zuerſt ganz andere, rein maleriſche Probleme aufrollte. Schwierige Beleuchtungsaufgaben zu löſen, Gegenſätze von grellem Licht und tiefem Schatten natürlich und doch effektvoll wiederzugeben, war ſein Hauptbeſtreben. Die niederländiſche Kunſt des ſiebzehnten Jahrhunderts führt uns dann einen gewaltigen Schritt weiter. Rubens und Rembrandt ſind durchaus maleriſche Talente, Rubens nach der koloriſtiſchen, Rembrandt nach der luminiſtiſchen Seite. Der Maler iſt jetzt nicht mehr ein Künſtler, der ſich ſeine Bilder in Linien aufbaut und dann durch Farben belebt, ſondern er geht von der Farbe aus: er beginnt maleriſch zu denken. Die niederländiſchen Meiſter haben noch nicht das letzte Ziel dieſes Strebens erreicht. Erſt die Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts hat die Bewegung zum Abſchluß gebracht; der Impreſſionismus, der die feſte Kontur überhaupt auflöſte und Linien eigentlich gar nicht mehr anerkannte, iſt das letzte Stadium der abſolut maleriſchen Epoche. In dem Maße aber, wie das koloriſtiſche Intereſſe erſtarkt, verringert ſich naturgemäß die Anteilnahme für das Weſen der Linie. Auch in den vervielfältigenden Künſten, die darauf angewieſen ſind, ohne Farbe auszukommen, ſuchte man jetzt nicht ſo ſehr die Ausdrucksfähigkeit der Linien weiter zu entwickeln, als vielmehr ihre Mittel zu maleriſchen Wirkungen zu verwerten. Die Einzellinie an ſich, der energiſche Kontur intereſſiert nicht mehr. Was man ſucht, iſt die durch ein Zuſammenarbeiten vieler ſchwarzer Linien und Punkte hervorgerufene maleriſche, wenn auch nicht farbige, ſo doch Helldunkel-Wirkung. Dieſen Wunſch aber konnte der Holzſchnitt damals noch nicht befriedigen. Weit mehr kam ihm der Kupferſtich entgegen, der nun in die erſte Stelle unter den graphiſchen Künſten einrückt. Es iſt bezeichnend, daß man ſich

Abb. 59. Schnitt von Thomas Bewick.
Aus: „History of British birds“. Gleiche Größe.
(Zu Seite 64.)

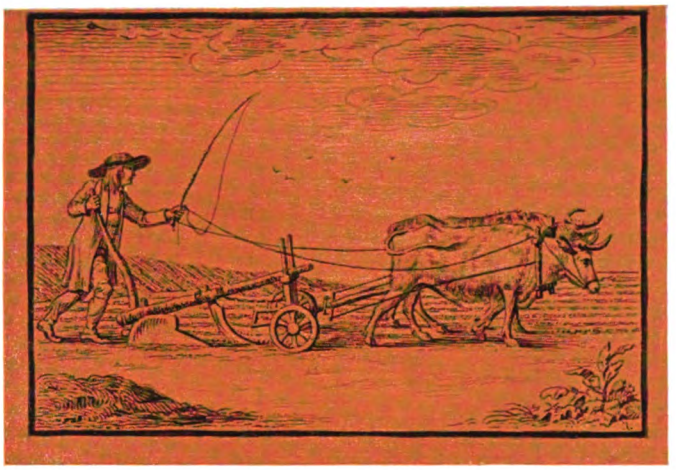


Abb. 60 u. 61. Zeichnungen auf Langholz, die untere Platte stellenweise mit dem Messer bearbeitet. Die Originalstöcke sind im Besitz der Verlagsbuchhandlung von Georg Reimer in Berlin. (Zu Seite 61.)

Abb. 62. Johann Georg Unger: Genreſzene. Nach J. W. Meil. Gleiche Größe.
Nach Hirth & Muther: „Meiſterholzſchnitte". (Zu Seite 69—70.)

auch bei ihm nicht beruhigte, ſondern weitere Methoden des Tiefdruckverfahrens ſuchte, die der maleriſchen Abſicht beſſer zu dienen imſtande waren. So entwickelte ſich die Ätzkunſt, die Radierung und weiterhin die Schabkunſt, reproduzierende Methoden, in denen die feſte Linie kaum mehr zur Geltung kommt, ſondern maleriſchen Werten — alſo den Gegenſätzen zwiſchen helleren und dunkleren Partien, den Schattierungen und Modellierungen weichen muß. Radierung und Schabkunſt aber waren doch an eine ſo komplizierte und verhältnismäßig koſtſpielige Technik gebunden, daß ſie für die Zwecke einer weiteren Verbreitung nicht recht in Betracht kommen konnten. Freilich, ſo wie der Holzſchnitt ließ ſich auch der Kupferſtich nicht verbreiten, denn auch ſeine Herſtellung

war immerhin mit größeren Kosten verknüpft. Aber es wurde bereits darauf hingewiesen, daß das Bedürfnis der Massen geringer geworden war, schon weil ihre Kaufkraft erlahmte. Die graphische Kunst, die noch mehr als die Malerei nach Brot geht, mußte sich nach den Wünschen der vornehmen Welt richten. Die leidenschaftliche Liebe zum Kupferstich, die jetzt erwacht und die bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts unvermindert fortbesteht, ging so weit, daß auch die Buchillustration sich ihr beugen mußte. Das Gefühl dafür, daß der Holzschnitt als Hochdruck das geborene Illustrationsverfahren ist, ging verloren. Die „Kupfer", wie man kurz sagte, leben innerhalb des Textes ein Dasein für sich. Sie sind nicht mehr Teile des Satzes, sondern eingefügte künstlerische Beigaben. Die Kupferplatten, in die die Zeichnung vertieft eingeritzt ist, läßt sich nicht wie der Holzstock dem Lettersatze ohne weiteres einfügen; es ist nicht möglich, Text und Kupferstichillustration zu gleicher Zeit auf derselben Presse zu drucken. Die Folge war natürlich auch hier eine Verteuerung, und damit tritt auch das illustrierte Buch von seiner großen Kulturmission ab. Ebenso wie das Schwarzweißblättchen, das einzeln in den Handel geht, wird es nur für die Wohlhabenderen erschwingbar.

Abb. 63. Johann F. Gottl. Unger: Schnitt aus „Sechs Figuren für die Liebhaber der schönen Künste". 1779. Gleiche Größe. (Zu Seite 70.)

Der Holzschnitt war in diesen beiden Jahrhunderten so gut wie völlig verschwunden. Eine gewisse Verbreitung erlangte er nur noch in untergeordneten Jahrmarktsbüchern oder Blättern, zu deren Herstellung man einer Künstlerhand natürlich nicht mehr bedurfte. Entweder man begnügte sich damit, diese Darstellungen früheren Holzschnitten zu entlehnen, indem man alte Stöcke wieder hervorholte oder sorglos nachschnitt, oder man ließ sie von kleinen handwerksmäßigen Pfuschern neu entwerfen. Die billigen löschpapiernen Volksheftchen waren dazu ausersehen, den reichen Schatz der alten Volkskunst, so gut es gehen wollte, über die höfische Zeit hinüber zu retten. Wie sie die Erzählungen, Lieder, Märchen und Fabeln, an denen im sechzehnten Jahrhundert die Nation ihre Freude gehabt hatte, treulich bewahrten, bis sie Herder, Goethe und die Ro-

Abb. 64. J. F. G. Unger: Die Weiber von Weinsberg. Schnitt nach J. C. W. Roſenberg. Verkleinert. Der Originalſtock befindet ſich im Beſitz der Verlagsbuchhandlung von Georg Reimer in Berlin. (Zu Seite 70.)

mantik wieder aus ihrer Verbannung erlöſten, ſo boten ſie auch dem mißachteten Holzſchnitt eine Unterkunft und ſorgten wenigſtens dafür, daß die alte Technik nicht ganz und gar verloren ging.

Nur wenige Künſtlerperſönlichkeiten von Rang haben ſich im ſiebzehnten Jahrhundert noch mit dem Holzſchnitt beſchäftigt. In Deutſchland, wo er vordem ſeine Hauptblüte erlebt hatte, wurde er nun am meiſten mißachtet. Die Männer, die es verſuchen wollten, ihn in ſeiner Stellung zu erhalten, fanden keinen Beifall und keinen Abſatz. Der Begabteſte unter ihnen, Chriſtoph de Jegher, mußte ins Ausland wandern, um nicht

Abb. 65. Fr. Wilh. Gubitz: Vignette. Fakſimilenachſchnitt von Robert Edler in Leipzig. (Zu Seite 72.)

zu verhungern. Er wandte ſich nach Flandern, wo die Malerei ſchon begann, ihren gewaltigen Aufſchwung zu nehmen, und wo der Holzſchnitt wenigſtens zum Zwecke der Reproduktion noch nicht völlig verachtet war. Allerdings, auch dies Amt wurde ihm bereits vom Kupferſtich beſtritten. Rubens hat etwa hundert Kompoſitionen für Büchertitel und Illuſtrationen im Auftrage verſchiedener Drucker geliefert, und alle dieſe Blätter wurden durch den Kupferſtich vervielfältigt. Ganz aber vernachläſſigte der vlämiſche Meiſter auch den Holzſchnitt nicht. Er hatte in ſeiner Jugend nach Sandrarts Bericht zum Studium Porträtblätter und Hiſtoriendarſtellungen im Holzſchnitt von Tobias Stimmer nachgezeichnet; es war ihm auch nicht unbekannt, daß die Italiener mit Hilfe des Holzſchnitts berühmte Werke der Malerei von Tizian, Raffael, Mantegna reproduziert hatten, und ſo entſchloß er ſich, auch dieſe Technik in den Dienſt ſeiner Kunſt zu ſtellen. Wahrſcheinlich auf Rubens' Anregung kam Chriſtoph de Jegher nach Antwerpen. Er wurde dort in die Malergilde aufgenommen und kopierte eine ganze Reihe Rubensſcher Werke mit dem Schneidemeſſer. Er zeigt ſich darin als ein Meiſter der xylographiſchen Kunſt, und es erſcheint wunderbar, daß ſein Beiſpiel dem Holzſchnitt nicht mehr genutzt hat. Die kraftgenialiſche Fülle Rubensſcher Kompoſitionen hat kein Stecher ausdrucksvoller wiedergegeben als Jegher. Ein Blatt von ſo großartiger Wucht wie etwa der „Herkules", der den Neid und die Zwietracht tötet, iſt unter allen Reproduktionen nach Rubens nicht zum zweiten Male zu finden (Abb. 51).

Die Niederlande waren auch außerhalb Antwerpens noch ein Zufluchtsort des Holzſchnitts. Wir beſitzen ein kleines Blatt mit dem Kopfe eines gelehrten Mannes, der eine Sanduhr betrachtet. Es trägt keinen Künſtlernamen, aber die ganze Art der Zeichnung iſt ſo ſehr im Stile Rembrandts gehalten, daß die Kunſtgeſchichte es früher einſtimmig dem Meiſter zugeſchrieben hat (Abb. 52). Hat Rembrandt aber dies Blatt wirklich geſchaffen, ſo iſt es offenbar das einzige geblieben, das er für den Holzſchnitt entworfen hat. Stammt es nicht von ſeiner Hand, ſo kann nur einer den „Philoſophen mit der Sanduhr" gezeichnet haben, nämlich Jan Livens, der geſchickte Meiſter, der als Maler und Radierer ein Nachahmer Rembrandts war, und der auch in den wenigen Holzſchnitten, die wir von ihm kennen — es ſind zwei Landſchaften und ſechs Porträts —, durchaus wie ein Angehöriger der Rembrandtſchule vorgeht. Jegher und Livens halten ſich noch ganz an den Charakter des Materials, ſie ſuchen durch die eigenartigen Mittel des Holzſchnitts beſonders ſtarke maleriſche Kontraſte zu erzielen, die ihnen der Kupferſtich in dieſer derben Weiſe nicht bieten konnte. Sonſt aber ſtoßen wir jetzt überall auf Verſuche, mit dem Holzſchnitt Wirkungen zu erzielen, die ihm von Natur nicht gegeben ſind; nicht wie Holzſchnitte, ſondern wie Werke der Ätzkunſt ſollten die Blätter nun erſcheinen.

Abb. 66.
Fr. Wilh. Gubitz: Vignette. Fakſimilenachſchnitt von Robert Edler in Leipzig. (Zu Seite 72—74.)

Auch in Frankreich und Italien hatte der Holzſchnitt während des ſiebzehnten Jahrhunderts da, wo er überhaupt

noch auftritt, hauptsächlich den Ehrgeiz, den Kupferstich mit den billigeren Mitteln seiner Technik zu ersetzen. Nur einzelnes ist da zu nennen. Wie etwa das interessante Selbstporträt der Maria von Medici (Abb. 53), die, 1573 in Florenz geboren, im Jahre 1600 als Gemahlin Heinrichs IV. Königin von Frankreich ward und im Jahre 1642 starb. Es ist die eine der beiden großen Italienerinnen, die den Grund zu der großartigen architektonischen Ausgestaltung des neuen königlichen Paris legten. Daß sie eine Künstlerin war, nicht nur im Entwerfen von Plänen, sondern auch in der Geschicklichkeit ihrer Hand, zeigt dies Holzschnittblatt, das nach der Aufschrift eines Pariser Exemplars zweifellos von ihr selbst stammt. Sie hat sich auf diesem Bildnis als vierzehnjähriges Mädchen noch im Stile der italienischen Frührenaissance dargestellt: Kopf und Büste in scharfem Profil. Mehr noch zur Kupferstichmanier neigend sind die

Abb. 67. Adolph Menzel: Schnitt aus „Geschichte Friedrichs des Großen" von Franz Kugler. Verlag von Hermann Mendelsohn in Leipzig. (Zu Seite 76 ff.)

wenigen xylographischen Blätter, die wir von Jacques Stelle und anderen Holzschneidern besitzen, deren Namen für uns keine Wichtigkeit mehr beanspruchen. Alle diese Künstler haben eine gewisse Eleganz des Strichs, aber von der eigentlichen charakteristischen Ausdrucksweise des Holzschnitts ist nichts mehr übriggeblieben, und die ganze bildliche Darstellung verliert sich in eine virtuosenhafte Geschicklichkeit.

Nun aber wird es für die Geschichte des Holzschnitts vollends Nacht. In der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts ist er, bis auf die schon genannten Ausnahmen: Bilder in Volkskalendern und Jahrmarktsheftchen, überhaupt verschwunden. Nur eine kleine Schar von kunstverlassenen Handwerkern stellt eine dünne Verbindungskette zwischen dem älteren und dem jüngeren Holzschnitt her. Von einem künstlerischen Betrieb aber ist nun keine Rede mehr. Der Kupferstich bewahrt seine souveräne Macht bis zum Sturz der französischen Vorherrschaft, besonders in Deutschland. Selbst der wirklich große Meister der Kleinkunst, der am Ende des achtzehnten Jahrhunderts bei

uns auftritt: Daniel Chodowiecki, verachtet ihn durchaus. Es tritt nun die eigentümliche Wendung ein, daß der Holzschnitt in den anderen Ländern, die während des sechzehnten Jahrhunderts hauptsächlich unter deutschem Einfluß standen, jetzt wieder aufgenommen, ja man kann sagen wieder entdeckt wird, und daß er von dort aus zunächst als eine fast fremdländische, neue Technik sich erst langsam bei uns wieder den Boden erobert. Jetzt war es Frankreich und dann vor allen Dingen gerade dasjenige Land, das bisher überhaupt für die Geschichte des Holzschnitts fast gar nicht in Betracht kam, nämlich England, von wo er in erneuerter Gestalt nach Deutschland importiert worden ist.

In Frankreich sind es zwei Familien, denen das langsame Wiederaufleben zu danken ist. Wie bei Handwerkerfamilien in jener Zeit der Sohn und der Enkel den Beruf des Vaters und Großvaters als selbstverständlich übernahm, so waren hier auch drei Generationen hintereinander für den Holzschnitt tätig. Der handwerksmäßige Betrieb unserer Kunst in jener Epoche geht daraus klar hervor. Zugleich aber auch zeigt sich der Aufschwung, den sie nun langsam wieder nimmt, darin, daß jede Generation die frühere an künstlerischer Bedeutung weit hinter sich läßt. Es sind die beiden Familien Papillon und Le Sueur. Jean Papillon aus Rouen (1639—1710), der erste seines Namens, der uns begegnet, ragt noch mit seinen rohen Produkten in die Verfallzeit hinein; seine Söhne Jean und Nicolaus führen das Geschäft fort — anders kann man es wohl nicht nennen — und waren meistens für die Zwecke des einfachen Buchschmucks im Dienste der Buchhändler tätig. Der ältere von ihnen beiden hatte wiederum zwei Söhne: Jean Baptiste Michel (1698—1776) und Jean Baptiste, die sich gleichfalls der Holzschnittkunst widmeten, und von denen der erstere mit großer Begabung sich über den handwerksmäßigen Betrieb zu künstlerischem Schaffen emporschwang. Jean Baptiste Michel Papillon zog durch einen mit Holzschnittbildern versehenen Almanach im Jahre 1727 das Interesse des Pariser Kunstpublikums auf sich und brachte seine verachtete Kunst durch dies hervorragende Werk und die Arbeiten, die er ihm folgen ließ, aufs neue zur Geltung. Auch eine Prachtausgabe zu Lafontaines Fabeln schmückte er mit Holzschnitt-Illustrationen (Abb. 54), die bald berühmt wurden, und im Jahre 1766 gab er die erste Geschichte der Holzschneidekunst: „Traité sur la gravure en bois“ heraus, die ebenfalls mit zahlreichen Holzschnitten (Abb. 56) geschmückt war und allgemeines Aufsehen erregte. Die Le Sueurs haben den Papillons sekundiert, ohne eine Persönlichkeit von der Bedeutung Jean Baptiste Michels hervorgebracht zu haben. Der Begründer ihres künstlerischen Rufes ist Pierre le Sueur (1636—1716), der Illustrationen, Vignetten und ein paar Einzelblätter hinterließ. Er hatte drei Söhne, die seiner Kunst treu blieben. Der eine von ihnen, Vincent, war ein Schüler des berühmtesten der Papillons; der dritten hinterließ eine Tochter, die Muster für Fabriken in Holz schnitt, und einen Sohn Nicolaus (1690—1764), der, ebenso wie bei den Papillons, in der dritten Generation den Ruhm der Familie zum Gipfel führte. Nicolaus le Sueur steht den Meistern der Blütezeit an Fleiß und Fruchtbarkeit nahe. Man schreibt ihm etwa tausend Blätter zu: Illustrationen, dekorative Arbeiten und vortreffliche Reproduktionen nach italienischen Meistern. Er wußte auch noch den Clairobscur-Schnitt mit Geschicklichkeit zu verwerten und war an der von Papillon unternommenen Lafontaine-Illustration beteiligt. Doch diese tüchtigen Meister blieben einsam. Ihre Schüler und Nachfolger haben nichts Besonderes geleistet, und sie wären wieder völlig in die alte handwerksmäßige Plumpheit zurückgefallen, wenn nicht inzwischen der zuerst von Frankreich aus befruchtete, aber dann ganz selbständig auftretende englische Holzschnitt sie davor bewahrt hätte.

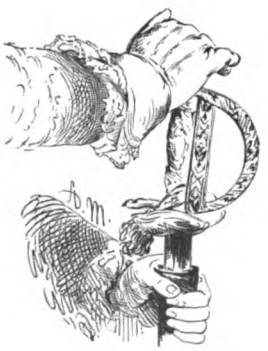


Abb. 68.
Adolph Menzel: Vignette aus „Geschichte Friedrichs des Großen“ von Franz Kugler.
Verlag von Hermann Mendelsohn in Leipzig. (Zu Seite 76 ff.)

England tritt, wie erwähnt, erst jetzt in die Geschichte der Xylographie überhaupt ein. Im fünfzehnten und sech-

Abb. 69. Adolph Menzel: Schnitt von Andrew, Beſt und Lelvir aus „Geſchichte Friedrichs des Großen“ von Franz Kugler. Verlag von Hermann Mendelſohn in Leipzig. (Zu Seite 76 ff.)

zehnten Jahrhundert war dort von einem künſtleriſchen Holzſchnitt, ebenſo wie überhaupt von einer nationalen Kunſt, nur in ſehr beſcheidenem Maße die Rede. Der Aufenthalt Holbeins brachte vorübergehend einen mäßigen Aufſchwung; unter ſeinem Einfluß beſſerte ſich für eine Weile die Buchilluſtration. Doch mit dem Tode des deutſchen Meiſters war dieſe kurze Periode endgültig vorbei, und noch am Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts iſt der engliſche Holzſchnitt von einer ſo erſtaunlichen Unbeholfenheit, daß man ſeine Erzeugniſſe vielfach mit den zwei oder gar drei Jahrhunderte zurückliegenden feſtländiſchen Blättern auf eine Stufe ſtellen muß. Man meint ſich noch den alten

Abb. 70. Adolph Menzel: Schnitt von F. W. Unzelmann aus „Geschichte Friedrichs des Großen“ von Franz Kugler. Verlag von Hermann Mendelsohn in Leipzig. (Zu Seite 76, 79 ff.)

Kartendruckern und Prieffmalern gegenüber zu sehen. Nicht einmal von einer besonderen nationalen Ausdrucksweise ist etwas zu spüren; es herrscht eine hilflose, zu künstlerischen Leistungen nicht hinaufrückende Primitivität. Im achtzehnten Jahrhundert geht es dann langsam vorwärts. Eduard Kirkell (geboren 1690) und John Baptiste Jackson (geboren 1701), der bereits bei Papillon studiert hatte, sind die ersten Namen, die genannt zu werden verdienen. Jackson zumal war sehr rührig, er ging von Paris nach Italien, eignete sich dort die Technik des Chiaroscuro (Abb. 55) an, schuf unter dem Einfluß der französischen und italienischen Vorbilder eine Reihe von tüchtigen, wenn auch nicht sonderlich wertvollen Blättern und suchte seine Landsleute, ähnlich wie Papillon in

Frankreich, durch ein „Essay on the invention of engraving and pointing in Chiara-Oscuro“ über die unpopulär gewordene Holzschnitttechnik aufzuklären. Die Nachfolger von Kirkell und Jackson erreichten ihre Meister ebensowenig, wie in Frankreich die Erben der Papillon und le Sueur ihren Vorbildern gleichkamen, und der englische Holzschnitt sank wieder auf das Niveau der flachen Unbedeutendheit herab, bis ihm und zugleich dem Holzschnitt überhaupt in Thomas Bewick der Retter erstand.

Mit diesem Mann beginnt die Geschichte des neuern Holzschnitts, der sich von Grund aus von seinem Ahnherrn im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert unterscheidet. Bewick war es, der den ganzen Betrieb dieser Kunstübung in durchaus andere Bahnen lenkte, ihm dadurch völlig neue Aufgaben zuführte und eine Stellung verschaffte, die nur wenig mehr mit dem Amt zu tun hatte, das er in der Renaissancezeit versah. Die große Neuerung, die er einführte, war zunächst eine technische und dann eine künstlerische. Der englische Meister erkannte, daß der Holzschnitt darum an Ansehen verloren hatte, weil er dem malerischen Bedürfnisse der Zeit nicht mehr entsprechen konnte, sondern durch seine handwerklichen Grundlagen nach wie vor auf die Reproduktion rein zeichnerischer Vorwürfe beschränkt war. Wollte man ihm zu Hilfe kommen, so mußte man seine malerische Ausdrucksfähigkeit gegen früher erheblich verstärken, und zu diesem Zwecke wieder war es unumgänglich, die alte Technik einmal zu revidieren. Dabei stellte sich heraus, daß das bisher gebräuchliche „Langholz“, das heißt der in der Richtung der Fasern vom Baumstamm geschnittene Stock, nur für die Sprache der Linien und ganz geringer malerischer Effekte, wie mäßiger Schraffierungen oder Kreuzlagen, geeignet war (Abb. 60 u. 61). Bewick versuchte es infolgedessen einmal mit „Hirnholz“, das heißt mit dem in die Quere gegen die Fasern geschnittenen Stock, und da das alte Birnbaumholz, das jahrhundertelang den Holzschneidern gedient hatte, ihm für feinere Wirkungen ungeeignet erschien, nahm er eine Holzart von festerer, feinerer Struktur und stärkerer Elastizität: das Buchsbaumholz. So gewann er eine Holzplatte, die an Festigkeit und Kraft fast der Metallplatte gleich war. Hatten sich früher beim Langholz, wenn feinere Strichlagen angebracht werden sollten, gelegentlich durch die Fasern Schwierigkeiten ergeben, weil diese dem Schneidemesser Widerstand entgegensetzten, so lag jetzt ein Holzstock vor, der

Abb. 71. Adolph Menzel: Schnitt von A. Vogel aus „Geschichte Friedrichs des Großen“ von Franz Kugler.
Verlag von Hermann Mendelsohn in Leipzig. (Zu Seite 76 ff.).

nach Belieben mit kleinen Einschnitten und Punkten von jeder Qualität übersät werden konnte. Allerdings genügte jetzt auch das alte Schneidemesser (Abb. 56) nicht mehr; denn es war unmöglich, mit diesem groben Instrument feine, komplizierte und delikate Wirkungen zu erzielen. Bewick ersetzte es darum durch den spitzen Stichel des Kupferstechers (Abb. 57 u. 58), — der beste Beweis dafür, daß es ihm darauf ankam, dem Holzschnitt die Sprache seines Bruders beizubringen. Mit dem Stichel nun auf der Buchsbaumhirnholzplatte konnte der Xylograph genau, oder doch fast genau so arbeiten wie der Stecher auf der Kupferplatte; er konnte sich mit diesem, ja fast mit dem Radierer, an malerischer Ausdrucksfähigkeit messen, und mit Recht hat man darauf hingewiesen, daß bei der Geschichte des neueren Holzschnitts eigentlich vom Holzstich zu reden ist. Die Art, wie ein Bild in die Platte eingegraben wurde, mußte sich natürlich ganz nach dem neuen Schneideinstrument, dem Stichel, richten. Schon die Art, wie er geführt wurde, war anders, als vorher. Das Schneidemesser ward vom Xylographen bei der Arbeit in der Richtung zu sich hergezogen, den Stichel bewegt er von sich fort. Die erstere Art ist mehr dazu geeignet, Stellen aus dem Holzstock auszuschälen, ohne daß dabei auf die Gestaltung dieser später weiß bleibenden Stellen geachtet zu werden braucht. Die zweite Art ist dazu geschaffen, kleine ausdrucksvolle Striche und Punkte in den Holzstock hinein zu stechen, wie es der Kupferstecher tut. In einer Beziehung allerdings unterscheidet sich auch jetzt noch der Holzschnitt vom Kupferstich, es ist vielleicht das Einzige, was er mit dem alten Holzschnitt gemein hat: er ist und bleibt wie jener ein Hochdruck, das heißt: nicht die in das Holz eingeritzten Striche und Punkte, sondern die stehen gebliebenen Partien werden beim Einschwärzen von der Druckerschwärze getroffen und kommen beim Druck schwarz aufs Papier. Während der Kupferstecher die schwarzen Stellen einritzt, ritzt der moderne Holzstecher die später weißen Linien und Punkte ein. Er arbeitet wieder, wie einstens die Meister der Schrotblätter oder wie Urs Graf, nicht aus dem hellen Hintergrund ins Schwarze, sondern gewissermaßen vom dunklen Hintergrund ins Helle. Die Fläche des unbearbeiteten Holzstockes ist ihm die tiefste Schattenbasis und auf dieser Basis schneidet er nun helle Partien heraus, in denen gelegentlich wieder einzelne schwarze Linien im Sinne des früheren Holzschnitts stehen bleiben. Die Folge dieser Technik war eine unvergleichliche Erhöhung und Erweiterung der Ausdrucksfähigkeit. Der Holzschnitt war jetzt nicht mehr auf den Faksimileschnitt allein angewiesen, das heißt darauf, eine vorgeschriebene Zeichnung in ihren linearen Werten treu nachzubilden, sondern er konnte selbständig auftreten und war imstande, auch rein malerische Werte einer Vorlage, zum Beispiel einer getuschten Zeichnung, nachzuahmen, indem er die ineinander übergehenden Licht- und Schattentöne durch ein Kreuz und Quer von kleinen schwarzen und weißen Strichen und Punkten ersetzte und damit auf das Auge einen ähnlichen Eindruck machte wie jene.

In der ersten Zeit wird diese neue Holzschnitttechnik noch mit einer gewissen Vorsicht und Zurückhaltung angewandt. Je weiter aber die Zeit fortschreitet, um so mehr wird sie ausgenutzt und weiter fortgebildet. Die Geschichte des neueren Holzschnitts im neunzehnten Jahrhundert ist die Entwicklung dieses technischen Verfahrens bis zur letzten Möglichkeit. Es ist keine Frage, daß der Holzschnitt dadurch an Ausdruck reicher geworden ist, daß er namentlich für die Reproduktion von Gemälden nur durch diese Umgestaltung Bedeutung gewinnen konnte und dadurch für die Popularisierung der großen Kunst befähigt wurde. Aber so bedeutungsvoll diese Verdienste sein mögen, es bleibt ihnen gegenüber die Tatsache bestehen, daß der Holzschnitt damit auf ein Gebiet gedrängt worden ist, das seiner Natur nicht entspricht, daß er zu Effekten benutzt wurde, die sich nicht unmittelbar aus seinen technischen Voraussetzungen entwickeln ließen, sondern erst durch eine raffinierte und umständliche Verschiebung der handwerklichen Grundlagen erreicht werden konnten. Der Holzschnitt verleugnete seine Abstammung und Art, und das rächt sich bei der Kunst so gut wie beim Menschen. Die „Glanzepoche“, in die er jetzt wieder eintrat, war, genau besehen, doch nur eine Zeit sehr äußerlichen Glanzes, deren Hohlheit früher oder später erkannt werden mußte. Nur ein Jahrhundert wie

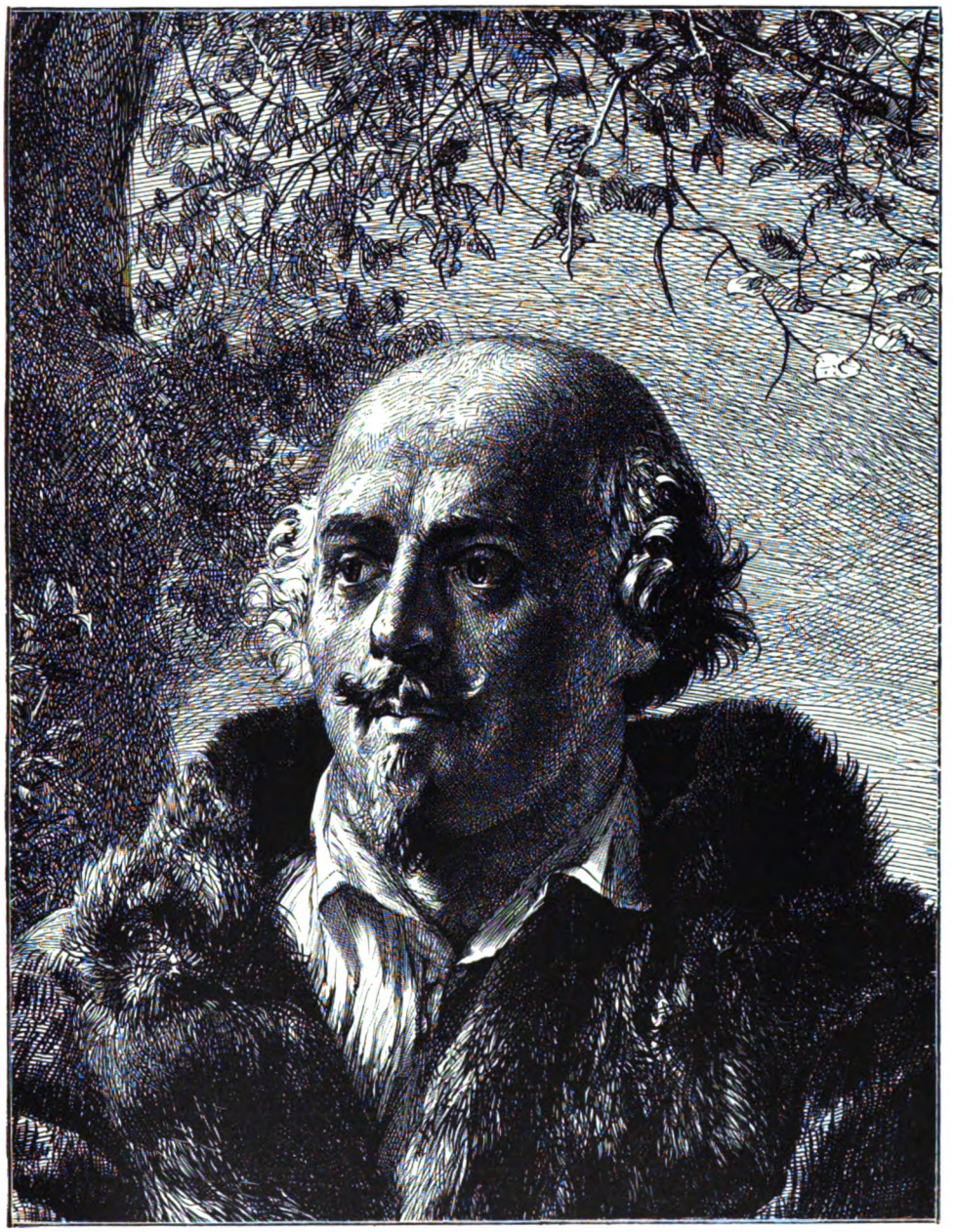


Abb. 72. Adolph Menzel: William Shakeſpeare. Teil des Schnittes von F. W. Unzelmann (1850). Aus der Illuſtrierten Frauenzeitung vom Jahre 1878. Verlag von Franz Lipperheide in Berlin. (Zu Seite 79 ff.)

das hinter uns liegende, das für die Eigenart und Ehrlichkeit im Kunſtgewerbe und in den graphiſchen Künſten ſo wenig Verſtändnis beſaß, konnte auf die Dauer eine ſolche Kunſtübung vertragen. So konnte es denn nicht ausbleiben, daß der Holzſchnitt immer weniger als Kunſt galt, ſondern mit raſchen Schritten den Niederungen des Handwerks zuſtrebte. Nur in Ausnahmefällen, wenn eine wahrhaft große Künſtlerperſönlichkeit ſich ſeiner annahm und ihn ſeiner urſprünglichen Art, ſo weit das noch möglich war, zu

nähern ſuchte, ſtieg er wieder zu künſtleriſcher Höhe empor. Seine ſonſtigen Leiſtungen im neunzehnten Jahrhundert werden trotz der unvergleichlich verfeinerten Technik, ja, trotzdem der Xylograph jetzt viel ſelbſtändiger vorgehen konnte als in früherer Zeit, in der Kunſtgeſchichte der Zukunft keine Rolle ſpielen. Das dürfen wir uns heute, am Ende dieſer „Glanzzeit", nicht verhehlen.

Thomas Bewick ſtand im Grunde den alten Meiſtern der Schrotblätter noch näher als den modernen Virtuoſen. Seine Arbeiten haben trotz der maßgebenden Herrſchaft der weißen Linien noch Holzſchnittcharakter; er hat die Folgen ſeiner techniſchen Neuerungen ſicherlich nicht vorausgeſehen. Aber er war doch von dem Wunſche erfüllt, mit dem Holzſchnitt nach Möglichkeit den Kupferſtich, wenn nicht nachzuahmen, ſo doch zu erſetzen. Bei einem Kupferſtecher kam er, der 1753 zu Cherryburn in Northumberland geboren war, als Knabe in die Lehre; doch ſchon in jungen Jahren beginnt er ſeine Holzſchnittverſuche. Es war damals in England, das ſich in einem großen literariſchen und künſtleriſchen Aufſchwung befand, auch der Wunſch erwacht, den Holzſchnitt wieder zu erneuern. Es bildete ſich eine „Society for the encouragement of arts and manufactures", die im Jahre 1775 für den beſten Holzſchnitt einen Preis ausſetzte. Bewick ging mit einem Blatte, das einen Jäger mit ſeinem Jagdhund darſtellte, als Sieger aus dieſer Konkurrenz hervor und begründete, durch den Erfolg ermutigt, mit ſeinem früheren Lehrer, dem Kupferſtecher Belby, und ſeinem Bruder John Bewick eine Art Geſellſchaft, eine Firma für Holzſchnittarbeiten. So bildete er in gewiſſem Sinne auch ſchon die ſpätere Form vor, in der ſich die Herſtellung der Holzſchnitte bewegte: die xylographiſche Anſtalt. Aber trotz dieſer geſchäftsmäßigen Art des Betriebes blieben Bewicks Blätter doch ſtets künſtleriſche Schöpfungen. Die Darſtellung von Szenen aus der Tierwelt war ſein Spezialgebiet, auf dem er Außerordentliches leiſtete (Abb. 59). Er lieferte dazu ſowohl die Zeichnung wie den Schnitt ſelbſt. 1790 erſchien von ihm eine lange vorbereitete „Naturgeſchichte der vierfüßigen Tiere" (General history of quadrupeds), zu der Belby den Text ſchrieb. Sie wurde raſch berühmt und oft neu aufgelegt. Die Illuſtrationen Bewicks, die ſich darin finden, ſind nicht Tierabbildungen ſchlechthin. Er verſtand es vielmehr ſehr fein, jedes

Abb. 73. Eugen Neureuther: Randleiſten zu Goethes Götz von Berlichingen. 1846.
Verlag der J. G. Cottaſchen Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart. (Zu Seite 89.)

Abb. 74. Schnitt aus der Marbachschen Ausgabe des Nibelungenliedes von Hübner & Bendemann, 1840. Verlag von Otto Wigand in Leipzig. (Zu Seite 89.)

Blatt bildmäßig zu geſtalten, daß es bald eine Genreſzene, bald ein kleines Drama, bald eine Idylle, bald die Illuſtration einer moraliſchen Fabel zu ſein ſcheint, wie ſie jene Zeit liebte. Durch das ganze Buch geht ein liebenswürdiger Humor, der ſich zwanglos mit der belehrenden Art verbindet. Später folgte noch eine Geſchichte der engliſchen Vögel (History of British birds, 1797—1804, Abb. 59). Auch hier wieder bewährt ſich ſeine Kunſt der Tierpſychologie, und beſonders in der Zeichnung und Holzſchnittwiedergabe des Gefieders feiert ſeine techniſche Geſchicklichkeit die größten Triumphe. Die „Fabeln“, die 1818 erſchienen, ſtehen nicht mehr auf der Höhe der früheren Werke. Hier, wo er nicht ſelbſtändig vorgehen konnte, ſondern der didaktiſchen Allegorie der Erzähler folgen mußte, fühlte er ſich nicht ſo ſicher.

Als Bewick 1828 ſtarb, hinterließ er eine ganze Schule von tüchtigen jüngeren Holzſchneidern. Schon zu ſeinen Lebzeiten hatte er ſich einen Stamm von Gehilfen herangezogen, die unter ſeiner Aufſicht an der xylographiſchen Ausführung der großen Werke mitarbeiteten. Zu ihnen gehört Charleton Nesbitt, der Talentvollſte des ganzen Kreiſes, der namentlich durch landſchaftliche Schilderungen und Architekturſtücke das Werk ſeines Meiſters ergänzte.

* * *

Es dauerte geraume Zeit, bis die Reformideen der neuen engliſchen Xylographie ſich auf dem Kontinent verbreiteten und hier ihre Apoſtel fanden. Wir hatten die Geſchichte des deutſchen Holzſchnittes in dem Augenblick verlaſſen, da ſeine hervorragenden Vertreter im Vaterlande keine genügende Beſchäftigung mehr fanden und ſich genötigt

Abb. 75. Anbetung der Hirten. Schnitt von Gaber nach Jul. Schnorr von Carolsfeld aus der „Bibel in Bildern“. Verlag von Georg Wigand in Leipzig. (Zu Seite 91/92.)

Abb. 76. Der Tod auf der Barrikade. Aus A. Rethels „Totentanz“. Verkleinert. (Zu Seite 92.)

sahen auszuwandern. Es lohnt nicht die Namen der ehrsamen Meister zu nennen, die sich in den traurigen Jahrzehnten nach dem Dreißigjährigen Kriege und in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts mit dem Holzschnitt beschäftigten. Die Billigkeit der Technik schützte sie wenigstens davor, daß sie überhaupt vergessen wurde. Die Volksbücher vom gehörnten Siegfried, vom Dr. Faust, von der schönen Melusine, der Magellone, dem Tyll Eulenspiegel, dem Kaiser Octavian, und wie die alten Erzählungen alle heißen, welche der Sturm und Drang und die Romantik wieder ans Licht zogen, die Lieder, die später Herder, Arnim, Brentano und Uhland sammelten und die damals noch verachtet und unbeachtet mit der berühmten Aufschrift: „Newe Lieder, gedruckt in diesem Jahre“ erschienen — alle diese Dinge wurden mit rohen, schablonenmäßig ausgeführten Holzschnitten „geziert“, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist. Jede Sorgfalt der Zeichnung, des Schnittes, des Druckes ist geschwunden, die Kreuzlagen und Schraffierungen sind fast wieder von primitivem Ungeschick, die Linien setzen aus oder verlaufen auf dem schlechten Papier, die Darstellungen selbst sind nicht selten gänzlich unverständlich, weil sie aus einem andern Buche ohne Überlegung herausgenommen sind. Nebenher gehen ganz rohe Holzschnittporträts allgemein bekannter Persönlichkeiten. Noch zu Friedrichs des Großen Zeit liegen die Verhältnisse so. Während der Kupferstich und die Schabkunst aus den Zeiten des großen Königs eine lange Reihe entzückender und künstlerisch außerordentlich wertvoller Blätter geschaffen haben, machen die Holzschnittporträts des Preußenkönigs und seiner Generale einen unfreiwillig komischen Eindruck. Es ist kein Wunder, wenn die zierlichen Kavaliere und gravitätischen Bürger des deutschen Rokoko solche Dinge mit geringschätzigem Lächeln betrachteten und der Plebs überließen.

Doch zur Zeit Friedrichs des Großen, und zwar gerade in seiner Hauptstadt Berlin, treten zugleich wieder Bemühungen hervor, die alte Kunst zu erneuern. Auch hier ist es eine Künstlerfamilie, die sich darum verdient gemacht: die beiden Unger; ihnen gelang es sogar bereits, dem Holzschnitt einen Teil der verlorenen Volkstümlichkeit zurückzuerobern. Im Jahre 1779 erschien in Berlin ein Heft, in dem die Frage aufgeworfen wurde: „Ob Albrecht Dürer jemals Bilder in Holz geschnitten habe?“ Die Unter-

Abb. 77. Schnitt von K. Oertel nach Joseph Ritter von Führich. Aus dessen illustrierter Ausgabe von Thomas a Kempis „Nachfolge Christi". Verlag von Alphons Dürr in Leipzig. (Zu Seite 93.)

Abb. 78. Johannisfeſt. Schnitt von K. Oertel nach Ludwig Richter.
Aus: „Neuer Strauß fürs Haus“. (Zu Seite 93.)

ſuchung dieſes Problems war begleitet von „Fünf geſchnittenen Figuren, von Meil gezeichnet“, die Johann Georg Unger auf den Holzſtock übertragen hatte. Johann Wilhelm Meil war der berühmte Berliner Kupferſtecher, der faſt allein Chodowiecki einige Konkurrenz machte; Unger glaubte für ſeinen Liebling, den Holzſchnitt, nicht beſſer ſorgen zu können, als wenn er Zeichnungen dieſes Meiſters der bevorzugten

graphiſchen Kunſtübung für ihn verwandte (Abb. 62). Der Wiedererwecker des deutſchen Holzſchnitts, 1715 in Pyrne geboren, 1788 in Berlin geſtorben, war von Haus aus Schriftſetzer. Ein hochbegabter, beweglicher und unternehmungsluſtiger Mann, der bis ins hohe Alter immer zehn Projekte zu gleicher Zeit in Angriff nahm und in ſehr ſchlimmen äußeren Umſtänden aus einem verworrenen Leben abberufen wurde. Durch eiſernen Fleiß, ohne eine ordnungsmäßige Lehrzeit durchgemacht zu haben, verſchaffte er ſich als Autodidakt eine große Fertigkeit im Holzſchnitt. Allerdings mußte er ſich bei den Arbeiten, die er noch mit dem Schneidemeſſer ausführte, mit Aufgaben geringerer Art, wie Stempeln und Vignetten für Tabaksmanufakturen und zu anderen induſtriellen Zwecken, begnügen; ſein Hauptwerk wurde vorhin ſchon genannt. Gewirkt aber hat dieſer begabte Mann erſt durch ſeinen Sohn Johann Friedrich Gottlieb Unger (1750—1804), der ſeinem Vater mit einer kleinen Schrift nach deſſen Tode ein ſchönes Denkmal ſetzte. Auch der Sohn war zuerſt Buchdrucker, und von den Bedürfniſſen dieſes Gewerbes aus kam er wie der Vater zum Holzſchnitt, aus der richtigen Erwägung, daß dieſe beiden Techniken eng zuſammengehören. Der jüngere Unger überragt als Xylograph den älteren um ein Bedeutendes. Seine „Figuren für die Liebhaber der ſchönen Künſte“ (Abb. 63), ſeine Buchſchmuckarbeiten, ſein Folioblatt „Die Weiber von Weinsberg“ (Abb. 64) und zahlreiche andere Einzelbilder erregten bereits Aufſehen. Hinzu kam, daß Johann Friedrich Gottlieb in der Lage war, ſich eine reichere Bildung anzueignen als der Vater, was in jener gelehrten Zeit etwas bedeutete. So konnte er nicht nur durch ſein Werk, ſondern auch durch ſeine theoretiſch-hiſtoriſchen Schriften — Bücher haben in Deutſchland allezeit mehr gegolten und gewirkt als Kunſtwerke — dem Holzſchnitt wieder zu Anſehen verhelfen. Er ſchrieb eine Abhandlung

Abb. 79. Rolands Knappen. Schnitt von E. Kretzſchmar nach Ad. Schrödter. (Aus: Muſäus, Volksmärchen der Deutſchen. Verlag von Herm. J. Meidinger, Berlin.) Zinkographiſch wiedergegeben. (Zu Seite 96/97.)

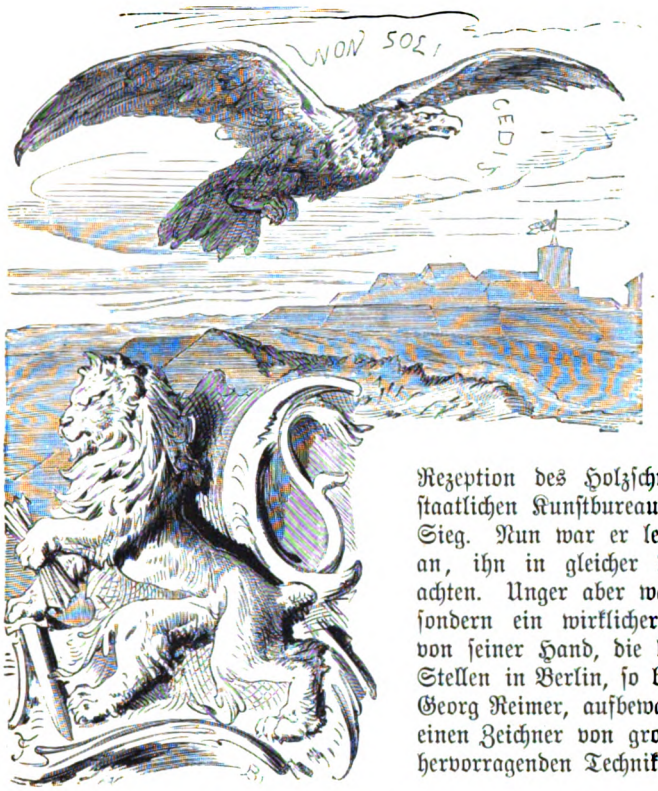


Abb. 80. Vignette. Schnitt nach Ludwig Burger zu einer Novelle in Trowitzsch' Volkskalender von 1869. (Zu Seite 97.)

„Über die Anwendung von Holzplatten zum Druck von Karten", eine andere „Etwas über die Holz- und Formschneidekunst und ihren Nutzen für die Buchdrucker", der dann noch weitere folgten. Sein Erfolg ging so weit, daß er im Jahre 1800 — welche Wonne für einen deutschen Künstler! — zum Professor ernannt wurde, und zwar zum Professor der Holzschneidekunst an der Berliner Kunstakademie. Diese Rezeption des Holzschnitts in den Apparat der staatlichen Kunstbureaukratie war der erste große Sieg. Nun war er legitimiert, und es ging nicht an, ihn in gleicher Weise wie bisher zu verachten. Unger aber war nicht nur ein Professor, sondern ein wirklicher Künstler. Die Holzstöcke von seiner Hand, die heute noch an verschiedenen Stellen in Berlin, so bei der Verlagsbuchhandlung Georg Reimer, aufbewahrt werden, zeigen ihn als einen Zeichner von großem Können und als einen hervorragenden Techniker; er hatte wirkliches Gefühl für die charakteristische Art des Holzschnittes und erkannte klar und scharf seine einzige Bedeutung als Mittel zur Buchillustration.

Vom übrigen Deutschland ist aus der Zeit der beiden Unger nicht sehr viel zu melden. In Nürnberg und Frankfurt versuchten sich Johann Gottlieb Prestel, in Bamberg Friedrich Karl Rupprecht, in Dresden Karl Friedrich Holtzmann schlecht und recht im Helldunkelschnitt, Holtzmann in einer für die Zeit charakteristischen Technik: durch Zuhilfenahme von Kupferplatten, die dazu dienten, die Zeichnung im Umriß beim Abdruck wiederzugeben, während die farbigen Töne auf die Holzplatte gebracht wurden — eine graphische Zwitterkunst, die nicht Fisch noch Fleisch war. Der Hauptplatz aber blieb vorläufig Berlin. Hier wurde Friedrich Wilhelm Gubitz der Nachfolger Ungers

Abb. 81. Schnitt von Gaber nach Ludwig Richter. Aus Bechsteins Märchenbuch. Verlag von Georg Wigand, Leipzig. (Zu Seite 93.)

„Sie, mein Herr, wo iſt denn hier der Hausknecht? —"
„Der Hausknecht bin ich — was ſteht den Herren zu Dienſten?"

Des Herrn Barons Beiſele und ſeines Hofmeiſters Dr. Eiſele neue Kreuz- und Querzüge durch Deutſchland. Frankfurt a. M.
Abb. 82. Schnitt nach Caſpar Braun aus den „Fliegenden Blättern". Verlag von Braun & Schneider in München.
(Zu Seite 97/98.)]

als Profeſſor der Holzſchneidekunſt an der Akademie wie als energiſcher Vorkämpfer der wieder zum Leben erweckten Technik. Gubitz war ein Mann von ſeltener Vielſeitigkeit. Er ſtudiert und wendet ſich ernſthaft der theologiſchen Laufbahn zu, dann wird er Schriftſteller und gibt mit unerhörter Fruchtbarkeit im Laufe eines langen Lebens — er iſt 1786 geboren und 1870 geſtorben — zahlloſe Bücher heraus. Als Theaterkritiker der Voſſiſchen Zeitung iſt er Jahrzehnte hindurch eine maßgebende Perſönlichkeit im literariſchen Leben Berlins. Er hat durch ſein Journal „Der Geſellſchafter" einen weitreichenden Einfluß auf alle Kreiſe Deutſchlands, er ſchreibt kleine Theaterſtücke, lyriſche Gedichte, die ſpäter zwei ganze Bände füllen, er gibt über vierzig Jahre ein „Jahrbuch deutſcher Bühnenſpiele" heraus. Er liefert durch ſeine in recht redſeliger Breite geſchriebenen, drei Bände umfaſſenden „Erlebniſſe" ein höchſt ſchätzenswertes Bild des Berliner Lebens in der erſten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Seine größte Popularität aber erlangte Gubitz durch ſeinen „Deutſchen Volkskalender" (1835—1869), ein wirklich verdienſtvolles Unternehmen, bei dem er ſich in ſeiner Doppeleigenſchaft als Schriftſteller und Holzſchneider glänzend bewährte. Gubitz war von Geburt ein Leipziger. Sein Vater war ein Stahlſtecher, mit dem er in jungen Jahren nach Berlin kam, und durch den er frühzeitig in allerlei techniſche Geheimniſſe eingeweiht wurde. Er iſt noch faſt ein Knabe, als er ſeine erſten, recht geſchickten Verſuche im Holzſchnitt anſtellt, und iſt gerade fünfzehn Jahre alt, als ſieben Vignetten, die er geſchnitten hat, auf der Berliner Kunſtausſtellung vor die Öffentlichkeit treten (Fig. 65). Frühzeitig lenkt er das allgemeine Intereſſe auf ſich, ſelbſt der preußiſche Hof wird auf ihn aufmerkſam, und als

Abb. 83. Der geſtiefelte Kater. Schnitt nach Moritz von Schwind. Münchener Bilderbogen. Verlag von Braun & Schneider in München. Stark verkleinert. (Zu Seite 99.)

eine Kurioſität darf er der Königin Luiſe die Technik des Holzſchnitts vorführen, wobei die hochgeborenen Hofdamen ſich das Vergnügen machen, beim Druck ein wenig mitzuhelfen und ſich zur höchſten Beluſtigung ihrer Herrin die zarten Hände mit Druckerſchwärze beſchmutzen. 1805 iſt der Neunzehnjährige als Nachfolger Ungers bereits zum Profeſſor der Holzſchneidekunſt an der Akademie ernannt — fürwahr eine Karriere von verblüffender Schnelligkeit. Wie alle frühreifen und alle allzu vielſeitigen Menſchen hat auch Gubitz weder als Schriftſteller und Dichter noch als Zeichner und Holzſchneider eine nennenswerte Kunſthöhe erreicht. Die Hoffnungen, die er als Knabe erweckt haben mag, hat er weniger durch die Qualität als durch die Quantität ſeiner ſpäteren Leiſtungen

erfüllt. Aber es iſt unleugbar, daß von dieſem unermüdlich tätigen Manne zahlreiche Anregungen ausgegangen ſind, die ihren guten Nutzen gehabt haben, und zumal für das Gebiet, das uns hier intereſſiert, hat er Hervorragendes, Bleibendes geleiſtet.

In techniſcher Hinſicht ſtand Gubitz noch auf dem Boden der älteren Zeit; von den Bewickſchen Reformen wußte er nichts, oder er wollte nichts davon wiſſen. Seine Inſtrumente ſind noch Langholz und Schneidemeſſer. Allerdings mit dem Faksimileſchnitt der großen alten Zeit gab er ſich nicht zufrieden. Er ſuchte, dem Verlangen ſeines Publikums entſprechend, nach maleriſchen Wirkungen, aber den mutigen Schritt, den die Engländer machten, wagte er nicht. Nur ſo weit ging er mit den engliſchen Holzſchneidern mit, als er nach ihrem Beiſpiel den Kupferſtich und leider auch die kalte Manier des Stahlſtichs nachahmte (Abb. 66).

In ſeiner Tätigkeit für den Holzſchnitt war Gubitz von ähnlicher Fruchtbarkeit wie in ſeiner Schriftſtellerei. Unüberſehbar iſt die Reihe ſeiner Landſchaften, Genrebilder, humoriſtiſchen Szenen, hiſtoriſchen Porträts, religiöſen Darſtellungen. Mit einer biederen, etwas nüchtern-nikolaitiſchen Auffaſſung durchſtreift er die Welt, und es gab nichts, was ihn zu ſchwer dünkte, um es in ſeiner ſauberen, nicht gerade hinreißenden, aber immer anſtändigen Manier feſtzuhalten. Für die Liebhaber iſt ſeine Kunſt eigentlich nicht geſchaffen. Sie werden nur an einigen Ausnahmeblättern, wie an ſeinen farbigen Schnitten, Gefallen finden. Das Porträt der Gräfin Voß, das von nicht weniger als acht Platten gedruckt wurde, iſt auch heute noch ein xylographiſches Werk von eigentümlichem Reiz. Auch als Illuſtrator außerhalb ſeiner eigenen Werke war Gubitz mannigfach tätig. An dem berühmten „Fabelbuch“ von Hey hatte er wenigſtens inſofern einen Anteil, als er die von Speckter gelieferten Zeichnungen auf den Holzſtock übertrug; für die Ausgabe des Nibelungenliedes, die von der Hagen veranſtaltete, für Simrocks Deutſche Jahrbücher und für manche andere Publikation lieferte er die Holzſchnitte.

Wenn vor etwa dreißig Jahren von Gubitz' künſtleriſcher Tätigkeit die Rede war, ſo pflegte man ihn allgemein wohlwollend zu loben, aber doch hinzuzufügen, er ſei noch nicht zu der großen Neuerung des „Tonſchnitts“ durchgedrungen. Der Tonſchnitt iſt die Konſequenz der Bewickſchen Neuerungen. Hatte der engliſche Meiſter ſelbſt wenigſtens ſeinen Blättern, wenn auch nichts Holzſchnittartiges, ſo doch etwas Graphiſches bewahrt, indem er ſich an den Kupferſtich anlehnte, ſo hörte jetzt außer dem Holzſchnittartigen auch noch das Graphiſche mehr und mehr auf, indem man danach ſtrebte, mit möglichſter Virtuoſität verſchwommene Töne, ineinander übergehende Licht- und Schattenpartien, kurz das ganze Auf- und Abwogen des maleriſchen Vortrags mit dem Stichel nachzuahmen. Die Vorlage iſt

Abb. 84. Schnitt nach Franz Seitz aus den „Fliegenden Blättern“. Verlag von Braun & Schneider in München. (Zu Seite 100.)

Abb. 85. Schnitt von Wilhelm Hecht nach Wilhelm Diez aus den „Fliegenden Blättern“. Verlag von Braun & Schneider in München. (Zu Seite 100.)

Drei Wochen war der Froſch ſo krank!
Jetzt raucht er wieder, Gott ſei Dank!

Abb. 86. Schnitt nach Wilhelm Buſch aus den Münchener Bilderbogen. „Die beiden Enten und der Froſch.“ Verlag von Braun & Schneider in München. (Zu Seite 100.)

jetzt nicht mehr die Strichzeichnung, ſondern in allen Fällen, die allgemeines Intereſſe hervorrufen, die Schwarzweißmalerei, und man zieht eine ſcharfe Grenze zwiſchen dem „Fakſimileſchnitt“ und dem „Tonſchnitt“. Der Fakſimileſchnitt wird zwar auch mehr und mehr mit dem Stichel und dem Hirnholz hergeſtellt, aber er bleibt doch ſeinem Weſen nach in der Hauptſache auf dem natürlichen Wege. Eben deshalb, weil ihn noch ein dünner Faden mit dem alten Holzſchnitt verbindet, wird er mit geringerem Reſpekt angeſehen als der Holzſchnitt, der nun die ganze Fülle herrlicher Neuerungen in ſich vereinigt. Deutſchland hat am längſten am Fakſimileſchnitt feſtgehalten und am ſpäteſten den Tonſchnitt in ſeiner ganzen virtuoſen Ausbildung aufgenommen; es hat auch, als dieſer ſchon allgemein anerkannt war, immer wieder auf den Fakſimileſchnitt zurückgegriffen. Das aber gerade hat dem deutſchen Holzſchnitt während des ganzen neunzehnten Jahrhunderts die Geringſchätzung aller Welt eingebracht.

Die Berliner Schule, die Unger und Gubitz geſchaffen hatten, konnte ſich dem Einfluß des Auslandes nicht entziehen. Ihre Angehörigen verſuchten es mehr und mehr, ſich aus der etwas trockenen, an den Kupferſtich oder, wie ſchon bemerkt, an den Stahlſtich erinnernden Manier loszulöſen. Natürlich gingen ſie dabei den Weg ihrer Zeit, nicht von der ſtecherartigen zur eigentlichen Holzſchnittmanier zurück, ſondern zum Tonſchnitt weiter vor. Daß ſie auf dieſem Wege nicht allzu raſch im Tonigen völlig unterſanken, daß ſie wenigſtens noch eine Zeitlang trotz der Aufnahme der neuen Anregungen die Brücken zum Holzſchnittmäßigen nicht gänzlich hinter ſich abbrechen, verdanken wir dem großen deutſchen Künſtler, der im zweiten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts in Berlin auftrat: Adolph Menzel.

Wenn in früherer Zeit davon die Rede war, wie Menzel, der tatſächlich auf allen Gebieten der deutſchen Kunſt als ein Führer erſchien, die deutſche Xylographie maßgebend beeinflußt hat, bezeichnete man es als ſein großes Verdienſt, daß er dem Maleriſchen im Holzſchnitt zum Siege verholfen habe. Ich ſehe ſeine Bedeutung auf dieſem Gebiet vielmehr darin, daß er ſich von den Prinzipien des Maleriſchen noch nicht ganz gefangen nehmen ließ, ſondern, mit einem inſtinktiven Gefühl für die eigentlichen Aufgaben des Holzſchnitts ausgeſtattet, ſeine eigene Luſt zum Maleriſchen dämpfte. Beſonders tritt das bei Menzels erſtem großen Holzſchnittwerk hervor, bei den Zeichnungen für Kuglers „Geſchichte Friedrichs des Großen“, für dieſes Werk, das zu den ſchönſten Denkmälern der deutſchen Kunſt überhaupt gehört (Abb. 67—71). So hatte ſeit Jahrhunderten kein Künſtler das Weſen der Illuſtration verſtanden, ſo war es keinem gelungen, einen abſoluten Einklang zwiſchen dem Text und den eingefügten Bildern herzuſtellen. Allerdings hat dabei auch Franz Kugler ein großes Verdienſt; denn er richtete ſich in ſeiner Beſchreibung des Schickſals und der Taten Friedrichs des Großen immer nach den gemeinſam mit Menzel aufgeſtellten Plänen. Man kann in der geſamten Illuſtrationsliteratur aller Völker kaum ein Buch finden, bei dem die einheitliche Geſchloſſenheit der Erzählung und des Bilderſchmucks mit größerer Kunſt gewahrt iſt. Wir in Deutſchland haben ſeitdem eine ſolche Höhe erſt in der jüngſten Zeit wieder erreicht.

Die ſchöne Ritterzeit.

Moderner Ehemann (ſeufzend): „Ach das war halt eine ſchöne Zeit — die von Anno dazumal, wenn man da ſpät nachts mit der Rüſtung vom Wirtshaus heimgekommen iſt . . .“

Abb. 87. Schnitt von Klepſch nach Adolf Oberländer aus den „Fliegenden Blättern“. Verlag von Braun & Schneider in München. (Zu Seite 100.)

Während Menzel an der Arbeit für das Kuglersche Werk war, kam die neue Bewicksche Methode über den Kanal nach Deutschland. Die ersten Entwürfe, die der Meister für den Holzschnitt geschaffen hatte, wie das heute selten gewordene Einzelblatt „Der Tod Sickingens“ und die ausgezeichneten Illustrationen zu Peter Schlemihl, waren noch ganz nach alter Art von ihm direkt auf den Holzstock gezeichnet, und zwar auf die Langholzplatte. Auch bei den Anfangslieferungen des Kuglerschen Werkes zeichnete er noch ganz primitiv mit dem spitzen Pinsel und der Feder auf die glatte ungrundierte Holzfläche, zu der man allerdings schon Buchsbaum wählte. Gerade diese Zeichnungen aber, bei denen Menzel sich noch in strengen Grenzen halten mußte, sind erstaunlich in ihrer einfachen, großen Art, in der Wirkung ihrer schlichten Linien und schwarzen Schattenpartien. Die Holbeinsche Kunst, auf winzigem Raum Zeichnungen herzustellen, in denen so viel innere Größe lebt, daß sie, ins Ungeheure vergrößert und etwa durch das Skioptikon auf die Wand geworfen, erst ihre eigentliche Gestalt zu gewinnen scheinen, lebt hier wieder auf. Menzel bewährt sich darin als ein echter Nachkomme der deutschen Kleinmeister. Nun kommen die Bewickschen Neuerungen. Die Platte wurde aus dem Querschnitt des Holzes hergestellt, und der Zeichner konnte die Vorteile nützen, die ihm bei der xylographischen Ausführung die Ersetzung des Langmessers durch den Stichel boten. Zugleich verbreitete sich eine weitere Verbesserung, die ebenfalls England ihren Ursprung verdankt. Sie betraf die Vorbereitung des Stockes zur Zeichnung, indem man diesen jetzt mit einem dünnen Kreidegrund überzog, so daß man auf ihm mit dem Stift wie auf Papier zeichnen konnte. Auch diese Erfindung war, wenn man es genau betrachtet, geeignet, den Holzschnitt von seiner bisherigen Art wegzuführen. Die Zeichner in früherer Zeit, die den ungrundierten Stock vor sich hatten, waren allerdings in ihrer Bewegungsfreiheit durch das Holz gehemmt. Aber gerade durch diese dauernde Rücksichtnahme auf das Material waren sie gezwungen, in den Grenzen zu bleiben, die es vorschreibt. In dem Augenblick, wo man auf die Holzplatte so zeichnen konnte wie auf ein Stück Papier, gab es wohl jene Hindernisse nicht mehr; es fehlte dafür aber jetzt auch die Kontrolle des stetigen Bewußtseins, es mit einer Holzplatte zu tun zu haben. Menzel blieb sich freilich trotz dieser Erleichterung seiner besonderen Aufgabe immer noch bewußt; für ihn war der Holzschnitt noch nicht eigentlicher Tonschnitt. Er ließ den Xylographen, der nach ihm die Platte in die Hand nahm, nicht aus den Augen. Gewiß bewegte sich Menzel nach der Einführung der Grundierung in seinen Zeichnungen leichter als vorher. Aber er vergaß doch nicht den Techniker, der nach ihm einzugreifen hatte. Gerade darum verdankt der Holzschnitt diesem Meister so sehr viel.

Wie es in früheren Jahrhunderten die Künstler und nicht die Xylographen waren, die ihn hauptsächlich förderten, so war es auch jetzt. Und Menzel machte sich besonders dadurch um den Holzschnitt verdient, daß er genau wie die alten Meister an seine Xylographen die höchsten Anforderungen stellte. Wie Dürer sich den Andreä für seine Zwecke heranbildete, wie Holbein Hans Lützelburger in strenge Zucht nahm, so erzog sich Menzel eine ganze Holzschneiderschule. Als das Kuglersche Werk begann, stand es um die technische Seite des Holzschnittes in Deutschland noch bedenklicher als um die künstlerische. Menzel gab sich mit den Leistungen der zur Verfügung stehenden Xylographen nicht zufrieden, und man schickte eine Reihe von Zeichnungen nach Paris. Aber, wie Friedrich Eggers erzählt, nur wenige von den Stöcken, die von dorther zurückkamen, konnten gebraucht werden. Abgesehen von allem anderen hinderte der dortige fabrikmäßige Betrieb der Sache, der nur zu bald, wie wir sehen werden, internationale Unsitte wurde, eine harmonische Ausführung der gegebenen Zeichnungen. Da gab es sogenannte Haupt- und Nebensachen, und in den Werkstätten wurden jene von vorgeschrittneren Xylographen, diese von Anfängern geschnitten, so daß von einer Einheitlichkeit des Bildes, von einer treuen Hingabe an das Original gar keine Rede mehr war. Menzel war damit nicht zufrieden. Er verlangte, daß sich der Holzschneider mit absoluter Korrektheit an seine Zeichnung halte, daß dessen Faksimilearbeit einem völligen Aufgehen in seiner eigenen Schöpfung gleichkomme. Da wandte er sich doch

Abb. 88. Friedrich der Große. Schnitt von E. Kretſchmar nach A. Neumann aus der „Illuſtrierten Zeitung“. Verlag von J. J. Weber in Leipzig. (Zu Seite 108.)

lieber an die Deutſchen, die er wenigſtens überwachen konnte, und hier kam er denn auch endlich zum Ziel. Derjenige Xylograph, der ihm vor allem zu Dank arbeitete, war Friedrich Wilhelm Unzelmann (Abb. 70 u. 72), der hervorragendſte Schüler von Gubitz, der heute allgemein in den Geſchichtsbüchern als der „Vater des modernen Holzſchnitts“ in Deutſchland bezeichnet wird.

Auch Unzelmann war ein Berliner von Geburt, und in Berlin genoß er ſeine künſtleriſche Ausbildung; für Gubitzens „Geſellſchafter“ fertigte er ſeine erſten Vignetten. Am Ende der zwanziger Jahre trennte er ſich jedoch von ſeinem Lehrer, verließ deſſen Art und ging vom Langholz zum Hirnholz über. Ein „Erinnerungsblatt zur Feier der Geneſung Friedrich Wilhelms III.“, das im Stil der Zeit die Boruſſia im Tempel

Abb. 89. Schnitt von F. Seyppel nach C. Offterdinger aus „Deutsche Bilderbogen“. Verlag von Guſtav Weiſe in Stuttgart. (Zu Seite 112.)

des Äskulap ein Opfer bringend darſtellte, war die erſte Arbeit mit den neuen Mitteln. Dann kam ein Zyklus von Porträts nach getuſchten Zeichnungen — alles ſchon ganz im Stile Bewicks — für Webers berühmtes „Pfennigmagazin“; es folgten Umrißzeichnungen mit mythologiſchen Vorwürfen für das Brockhausſche illuſtrierte Konverſationslexikon (1835). Bei all dieſen Arbeiten tritt Unzelmann lediglich als Xylograph, nicht als Zeichner auf, und es gab für ihn nur ein Streben: mit der größten Treue den Entwürfen, die ihm ein anderer gab, zu folgen, ſich in den Geiſt ihrer Auffaſſung und

Abb. 90. Schnitt von A. Cloß nach Gabriel Max aus Uhlands Gedichten. Prachtausgabe. Verlag der J. G. Cottaschen Buchhandlung Nachfolger in Stuttgart. (Zu Seite 113.)

Abb. 91. Schnitt aus der Anstalt von W. Hecht nach Benczur Gyula für „Das Lied von der Glocke“ in Schillers Werken. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. (Zu Seite 112.)

ihrer Linienſprache hineinzufühlen, von ihrer Arbeit geradezu eine vervielfältigende Kopie zu geben und ſelbſt ganz und gar hinter der Perſönlichkeit des Künſtlers zu verſchwinden. Unzelmann verzichtete völlig darauf, ſich ſelbſt bemerkbar zu machen, und gerade darum war er das Ideal eines Xylographen. Unermüdlich war er darin, Menzels Vorlagen nachzuſchneiden, und der Künſtler, der nicht leicht zu befriedigen war, ſtellte ihm das Zeugnis aus, daß er „im Gehorſam gegen den Strich ſeiner Zeichnung das Höchſte geleiſtet habe“. Auch die anderen Xylographen, die für das Kuglerſche Geſchichtswerk tätig waren: Otto und Albert Vogel (Abb. 71) in Berlin und Eduard Kretzſchmer in Leipzig, haben bei dieſer Arbeit, zum großen Teil wohl von Unzelmann angefeuert, unter Menzels ſtändiger Kontrolle Außerordentliches geleiſtet, ſo daß auch nach dieſer Seite hin das Buch eine deutſche Meiſterſchöpfung darſtellt.

Großartiger faſt noch war Menzels zweites Holzſchnittwerk, das dem Ruhme Friedrichs diente: die zweihundert kleinen Schlußvignetten zu den „Œuvres de Frédéric le Grand“ (1843—1849), die in der Geſchichte der graphiſchen Kunſt einzig daſtehen. Der Raum, der zur Verfügung ſtand, war winzig, noch viel kleiner als bei dem Kuglerſchen Buche, auf wenige Quadratzentimeter war das Maximum bemeſſen, aber

Abb. 92. Die berühmte Frau. Schnitt von Heinrich Scheu nach Hoffmann-Zeitz aus Schillers Werken. Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart. (Zu Seite 112.)

wie hat Menzel ihn ausgenutzt! Die Aufgabe war eine wesentlich andere als bei Kugler; dort sollte er die Darstellung des Schriftstellers dauernd geleiten, sie ergänzen und verdeutlichen, hier sollte er nur, wenn der Schriftsteller geschlossen, in der Sprache seines Stifts einen Akkord anschlagen, in dem das Thema eines eben vollendeten philosophischen, historischen oder strategischen Kapitels, eines Briefes oder Gedichtes ausklingen sollte. Menzel, der von jeher wie kaum ein zweiter in Deutschland ein Talent zum scharfen, konzisen Ausdruck, zum geistreichen Epigramm besaß, war hier gerade in seinem Element. Mit einem unerschöpflichen Reichtum der Erfindung gab er in diesen Vignetten noch einmal einen Extrakt dessen, was der Schriftsteller gesagt hatte. Immer fand er eine neue Wendung, in keinem einzigen Falle wiederholte sich auch nur die Art, wie er den Text benutzte. Höchst geistreich spürte er Worte, Andeutungen oder unausgesprochene Gedanken heraus, die er aufgriff, um nun in völlig selbständiger Weise seine zeichnerischen Glossen daran zu knüpfen. Der gleiche Esprit, eine seltsame Mischung aus französischem und preußischem Geiste, der in den Schriften Friedrichs des Großen lebt, ist in Menzels Vignetten anzutreffen. War er bei Kugler volkstümlich, deutlich, einfach, jedem Leser, auch dem ungebildeten, durchaus verständlich, so nimmt er hier, dem königlichen Autor wie dem königlichen Leser entsprechend — die Ausgabe der „Œuvres“ war ursprünglich nur zum Handgebrauch Friedrich Wilhelms IV. bestimmt —, eine oft etwas schnörkelhafte Eleganz an. Es ist unmöglich, diese Arbeiten zu genießen, ohne den voraufgegangenen Text recht genau gelesen zu haben, auch dann ist es noch häufig schwierig ohne Kommentar. Einige Beispiele seien herausgegriffen, um diese Art der Illustration zu charakterisieren. Friedrich der Große schreibt etwa an seine Schwester, nicht lange vor seinem Tode, im Jahre 1786, „der Arzt gebe sich zwar alle Mühe mit ihm, aber er könne ihm wohl doch nicht mehr helfen“. Dazu zeichnet Menzel eine Szene noch im Geschmack einer zopfigen Allegorie: wie Äskulap die dritte der Parzen, die den Lebensfaden abschneiden will, von ihrem Platze neben den entsetzten Schwestern herabgezerrt hat, um ihr gewaltsam die Schere zu entreißen, die sie jedoch krampfhaft festhält. Oder ein anderer Fall. Es wird in einem Kapitel von den Schwierigkeiten der Fortsetzung des siebenjährigen Krieges berichtet: da sehen wir zum Schlusse eine linke Hand, die einer verwundeten und verbundenen Rechten aufs neue den eisernen Kampfhandschuh anzieht. Friedrich sucht vergeblich Frieden mit Maria Theresia: ein Centaur bietet in der Vignette einer Amazone freundlich die

Abb. 93. Illustration zu Andersens Märchen. Schnitt von W. Hecht nach Oscar Pletsch. Verlag von Abel & Müller, Leipzig. (Zu Seite 112 u. 120.)

Abb. 94. Schöpfrad. Schnitt von G. Heuer nach F. C. Welsch aus Ebers „Ägypten“. Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart. (Zu Seite 114.)

Abb. 95. Schnitt von G. Treibmann nach Paul Thumann aus Julius Wolffs „Rattenfänger von Hameln". G. Grotesche Verlagsbuchhandlung in Berlin. (Zu Seite 114.)

Hand; sie aber wendet sich mit einem Blick voll Haß zur Seite und hält die Streitaxt fest in der Faust. Manchmal ist das, was Menzel gibt, wirklich nur eine kleine Vignette, aber irgendeine geistreiche Beziehung zum Texte enthält auch sie. Oft sogar setzt sich der Künstler mit dem königlichen Autor geradezu in Widerspruch. Wenn Friedrich Voltaires Kunstansichten feiert und Machiavelli bedingungslos angreift, so ist die Zeit inzwischen anderer Ansicht geworden, und Menzel, ein echter Sohn des neunzehnten Jahrhunderts, das auch in der Kunst seine Anschauungen und Gedanken abgespiegelt sehen wollte, nahm darauf Rücksicht.

Die technische Ausführung dieser Vignetten erforderte noch mehr Sorgfalt und Geschick als die Bilder zu Kugler. Hatten die Xylographen dort in den schlimmsten Fällen mit den Schwierigkeiten zu kämpfen, die ihnen eine Darstellung des Kampfgetümmels oder eines von Kerzen beleuchteten Rokokosaales boten, so kam hier die Schwierigkeit hinzu, die ihnen durch Menzels auf die Spitze getriebene Feinheit der Zeichnung in den Weg gelegt wurde. Überdies war der Meister inzwischen noch anspruchsvoller geworden. Er ließ nichts durchgehen, und die Xylographen mögen oft über seine Akkuratesse geseufzt haben. Das königliche Kupferstichkabinett zu Berlin besitzt eine lange Reihe von Probedrucken, auf denen er seine sehr gründlichen Korrekturen vermerkt hat. Aber Menzel hat seine Leute nicht umsonst gequält. Was dabei herauskam, war erstaunlich, und die Blätter, die inzwischen auch weiteren Kreisen

zugänglich gemacht wurden, sind mit solcher Sorgfalt ausgeführt, daß es für den Kenner ein Genuß ist, jeden Strich zu verfolgen.

Abgeschlossen wird Menzels Illustrationswerk durch die Jubiläumsausgabe von Kleists „Zerbrochenem Krug“ (1877); auch diese Bilder wurden auf dem Holzstock gezeichnet und geschnitten; allerdings ging der Druck schon mittels einer auf mechanischem Wege hergestellten Ersatzplatte des Stockes aus Metall vor sich. Hier überließ sich Menzel fast ganz seiner zeichnerischen Laune, und die entzückenden Bilder sehen oft kleinen Radierungen zum Verwechseln ähnlich. In die Zwischenzeit fallen noch zahlreiche Einzelblätter, unter denen ein Shakespeareporträt, von Unzelmann meisterhaft geschnitten, an erster Stelle steht (Abb. 72); dann muntere Bilderbogen- und Zeitschriftenentwürfe, auch Beiträge zu größeren illustrierten Werken. Am liebsten aber führte der Meister immer noch den Zeichenstift zum Ruhme Friedrichs des Großen. Zwölf Holzschnittbildnisse der Kriegs- und Friedenshelden seiner Lieblingsepoche sammelte er 1856 in einer Mappe „Aus König Friedrichs Zeit“. In allen diesen Zeichnungen für den Holzschnitt ertönt Menzels charakteristische Künstlersprache. Sein Ruhm besteht auch hier darin, daß er in einer Zeit der romantischen Verträumtheit, des verstiegenen Idealismus und des pompösen Theaterarrangements wieder die Verbindung mit der Natur suchte. Während die anderen sich mit „Ideen“ abplagten, war seine Domäne die scharfe Beobachtung des Seienden; in den Holzschnittblättern zeigt sich das nicht minder als in den Gemälden.

* * *

Die romantischen Jahrzehnte der deutschen Kunst und Literatur aber haben für die Buchillustration doch mehr getan, als man früher annahm. Sie sehen eines ihrer wichtigsten Ziele darin, den mannigfachen Einflüssen des Auslandes gegenüber wieder eine nationale Kunst herzustellen. Man wandte sich vom Klassizismus ab und suchte eine Anknüpfung an die längst verklungene Zeit, in der es noch eine deutsche Kultur gab. Zugleich stieg, wie es der Hinblick auf diese Vergangenheit mit sich bringen mußte, das Ideal einer Volkskunst auf, einer Kunst, zu der jeder ein

Abb. 96. Schnitt von L. Ruff nach Ernst Bosch aus Goethes Werken. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung in Berlin. (Zu Seite 114.)

Abb. 97. Schnitt von H. Exner nach B. Vautier. Aus Immermanns „Oberhof“. Verlagsanſtalt und Druckerei A.-G., Hamburg. (Zu Seite 114.)

Verhältnis gewinnen konnte. So kam es, daß man die alten Volkslieder, Märchen und Volksromane wieder ans Licht zog, und daß man, auf der ganzen Linie die Verbindung mit dem ſechzehnten Jahrhundert wiederherſtellend, auch der Holzſchnittilluſtration erneute Aufmerkſamkeit ſchenkte. Von Goethes Huldigung an Dürer in den Blättern „Von deutſcher Art und Kunſt“ war ſchon die Rede. Die Romantiker nahmen dies Streben wieder auf, und Alt-Nürnberg wurde in ſeiner Herrlichkeit von Tieck und Wackenroder wieder entdeckt. Aber es liegt ganz im Sinne des neunzehnten Jahrhunderts, daß man von „idealiſtiſcher“ Höhe herab das Handwerk in der Kunſt zunächſt mißachtete, daß man den entſchiedenen Schritt zum alten Holzſchnitt ſelbſt noch nicht wagte. Man legte auf das Techniſche kein Gewicht, aber man ſah doch wenigſtens ein, daß die Kupferſtich-illuſtration des achtzehnten Jahrhunderts in ihrer zierlichen Eleganz nicht das letzte Ideal war. Und die Künſtler, die nun, von romantiſchem Geiſte erfüllt, daran gingen, die Bücher der gleichgeſinnten Dichter und Schriftſteller mit Bildern zu zieren, empfanden

Abb. 98. Schnitt von Wilhelm Hecht nach F. Aug. von Kaulbach aus Scherrs „Germania“.
Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart. (Zu Seite 112.)

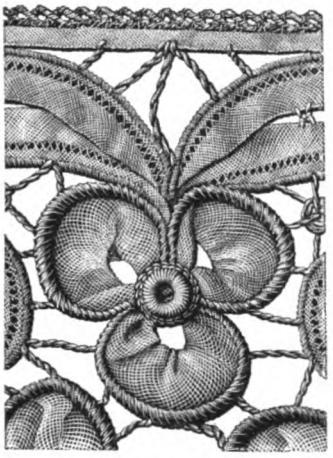


Abb. 99. Spitzen. Schnitt aus der „Illuſtrierten Frauenzeitung“ vom Jahre 1902.
Verlag von Franz Lipperheide in Berlin.
(Zu Seite 114.)

eine anerkennenswerte Kraft, die nur von der dekorativen Rückſicht gebändigt wird. Die ganze Wucht und ſtarre Größe des Nibelungenliedes kommt freilich nicht darin zum Ausdruck, ſondern das Buch erſcheint mehr wie ein altes Märchen, aber die Bilder haben einen durchaus deutſchen Charakter und paſſen ſich in der Art der Ausführung dem Texte ſehr gut an. Blätter wie „Kriemhilds Traum und Deutung“ oder „Siegfrieds Ermordung“ ſind von den zahlloſen ſpäteren Illuſtratoren unſeres nationalen Heldengedichts kaum wieder erreicht worden.

Noch mehr drang in den Geiſt der alten Holzſchnittkunſt Eugen Napoleon Neureuther ein, der Münchener Meiſter, der für die deutſche Illuſtrationskunſt jener Zeit ſehr wichtig wurde. Neureuther ſchuf ſich ein Spezialgebiet: das der Randzeichnung, in dem er ein König war (Abb. 73). Auch das iſt ja eine gute alte deutſche Kunſtübung; zu unſeren ſchönſten Beſitztümern gehören Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaiſers Maximilian. Dieſe Schnörkel, die in immer neuen ſehr wohl, worauf es hier in erſter Linie ankommt. Sie ſtrebten durchweg nach einer kräftigen Einfachheit, nach der Sprache beſtimmter und ausdrucksvoller Konturen, indem ſie ſich dabei mit der halb natürlichen, halb etwas geſuchten Kindlichkeit, die der Romantik eigen war, an die Art der alten Meiſter anlehnten. In dem Kreiſe der Düſſeldorfer Malerſchule unter Schadow war noch eine gewiſſe Süßlichkeit, eine weichliche Sentimentalität, die auch bei den Illuſtrationen nicht ganz verſchwand. Immerhin kamen die Düſſeldorfer doch bei einem Werke wie den Bildern zu der Marbachſchen Ausgabe des Nibelungenliedes (1840) von Hübner und Bendemann zu trefflichen Reſultaten (Abb. 74). Die Mondſcheinpoeſie der rheiniſchen Gemälde iſt hier faſt völlig überwunden. Es lebt in den Darſtellungen

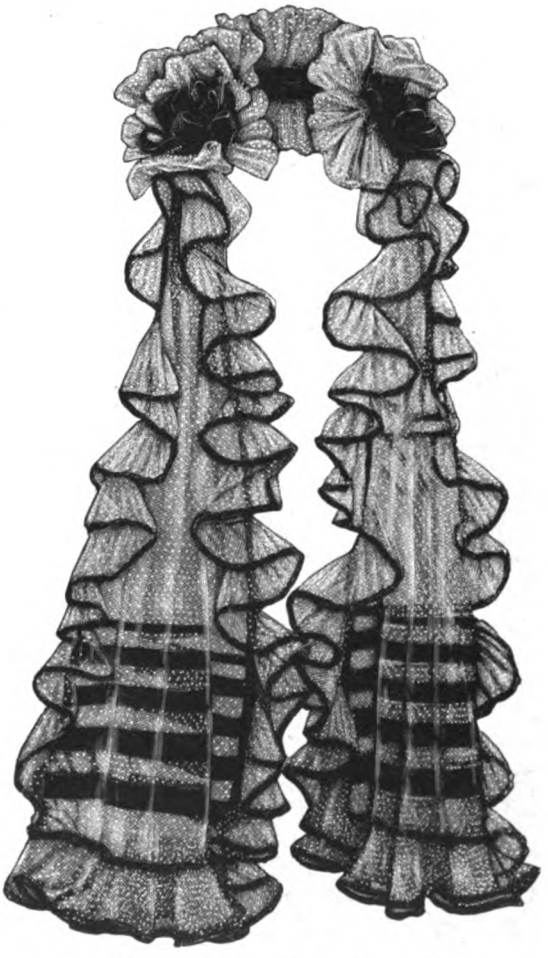


Abb. 100. Tüll-Boa mit Echarpes-Enden.
Schnitt aus der „Illuſtrierten Frauenzeitung“ vom Jahre 1902.
Verlag von Franz Lipperheide in Berlin. (Zu Seite 114.)

Variationen den Text umranken, in denen mit unerhörter Luſt am Detail Zweige und Blüten durcheinander geflochten ſind, aus deren Reigen winzige Figuren auftauchen, hat kein anderes Volk mit ſoviel Liebe und Geſchick gezeichnet. Der Illuſtrator, der auf dieſe Weiſe ein Buch ſchmückt, erfüllt im eigentlichſten Sinne ſeinen Beruf, der, um ein hübſches Wort Bruno Meyers zu gebrauchen, darin beſteht, „die ſtoffliche Realität des Gegenſtandes um jenes notwendige Minus zu ergänzen, das die ſprachliche Schilderung übrig läßt“. Wir fühlen heute immer deutlicher, daß es die Aufgabe des Illuſtrators ſein muß, ſo zu verfahren, daß er jedoch nichts Nennenswertes leiſtet, wenn er nichts anderes verſucht, als die Szenen, die der Schriftſteller beſchrieben, ſelbſt noch einmal als möglichſt realiſtiſche Bilder vorzuführen. Tut er das, ſo regt er unſere Phantaſie nicht an, ſondern im Gegenteil: er ſchlägt ſie in Feſſeln. Es iſt falſch zu glauben, daß durch ſolche Darſtellungen das Verſtändnis eines literariſchen Werkes gefördert wird. Eine Dichtung muß durch ſich ſelbſt ſprechen, und der illuſtrierende Künſtler hat nicht das Recht, ſich die Führung anzumaßen; ſo wenig, wie der Klavierſpieler, der einen Sänger begleitet, ſich vordrängen darf. Der Zeichner hat in ſeinen dekorativen Grenzen zu bleiben. Seine Illuſtration iſt ſchließlich nur erweitertes Ornament, auch wenn er das rein Ornamentale durch figürliche Motive, die er dem Texte ſelbſt entnimmt oder zwiſchen den Zeilen herausſpürt, gelegentlich erweitert. Faßt man das Amt des Illuſtrators in dieſer Weiſe auf, ſo ſcheint die Randzeichnung faſt das Ideal für ſeine Tätigkeit zu ſein. Und in der Tat: der echte Illuſtrator hat cum grano salis im letzten Sinne immer ein Randzeichner zu ſein. Die Romantiker haben das wohl erkannt. Hübner und Bendemann im Nibelungenliede halten ſich auch auf dieſer Bahn, aber Neureuther übertrifft ſie noch in der Art, wie er mit ſeinem Stift den Text paraphraſiert, ſich dem Schriftſteller als Begleiter unterordnet und ſich gerade dadurch für ſeine Tätigkeit eine viel größere Freiheit wahrt. Auf dieſe Weiſe hat der Münchener Künſtler die durch Herder uns vermittelte ſpaniſche Romanze vom „Cid“ (1838), Schillers „Glocke“, Goethes „Götz“ und manches andere illuſtriert. Über zehn Jahre hin erſtreckt ſich ſeine Arbeit an den Randzeichnungen zu Goethes Gedichten (1829—1839), deren

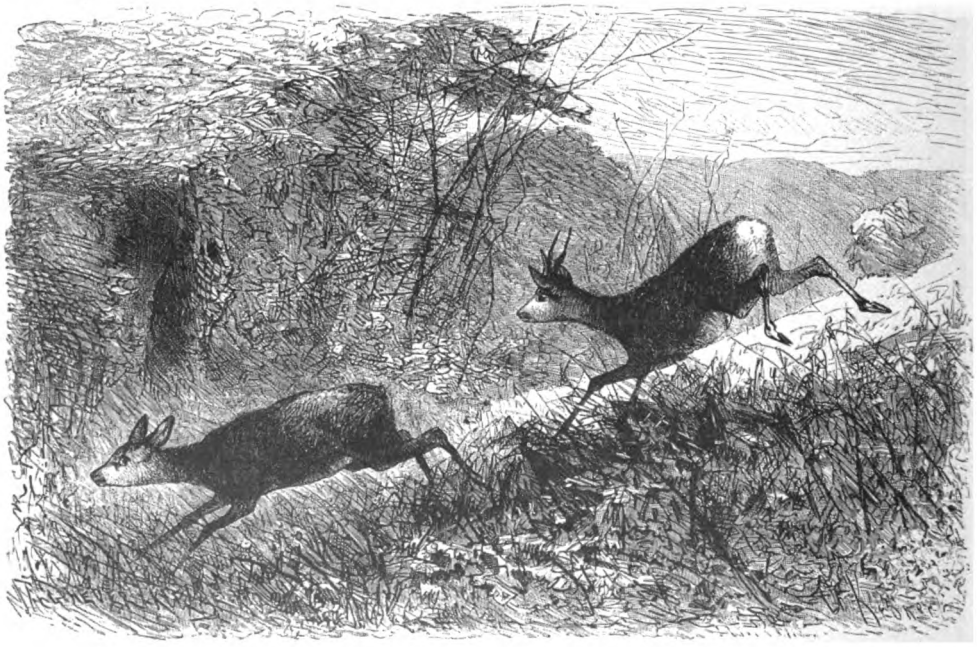


Abb. 101. Flüchtende Rehe. Schnitt von G. Heuer & Kirmſe nach Ch. Kröner.
Aus „Schorers Familienblatt“. (Zu Seite 114.)

Anfänge der Dichter noch ſehr beifällig aufnahm. Es war über dieſes Schnörkelwerk allenthalben eine unendliche Fülle von Laune, Anmut und Humor ausgeſchüttet; zahlloſe Andeutungen und bezügliche Bemerkungen werden gemacht, die aber ganz diskret auftreten. Man kann ſie verfolgen und wird an dem Spiel von Neureuthers Phantaſie große Freude haben. Man kann ſie aber auch unbeachtet laſſen; dann gehen ſie ganz und gar im ornamentaliſchen Beiwerk auf und tragen zur Erfüllung ihres dekorativen Zweckes bei. Später, als die Lithographie in Aufnahme kam, hat Neureuther oft den Holzſtock mit dem Stein vertauſcht, um in ähnlicher Weiſe ſeine illuſtrative Tätigkeit fortzuführen; aber ſo reizend auch dieſe Arbeiten ſind, ſo ſehr ſie ſich in den einmal erkannten illuſtrativen Grenzen halten, der Flachdruck der Lithographie kann doch im Buche niemals den Hochdruck des Holzſchnitts ganz erſetzen.

Abb. 102. Schnitt von C. Dieterle nach Hugo Kauffmann.
Aus dem Verlage von Paul Flemming in Glogau. (Zu Seite 114.)

In der Kleinkunſt des ſchnörkelhaften Rankenwerkes ſteht dem Münchener Neureuther der Berliner Theodor Hoſemann nahe, der ſich aber faſt völlig der Lithographie widmete und nur in wenigen Zeichnungen für Gubitz' „Volkskalender" und ähnliche Unternehmungen dem Holzſchnitt diente.

Der ſtrenge Ernſt der alten Zeit aber lebt wieder auf in den Zeichnungen, die Schnorr von Carolsfeld für illuſtrative Zwecke ſchuf. Seine Zeitgenoſſen nannten ihn eckig und hart, aber wir heute fühlen in ſeinen Blättern etwas von der unverbrauchten Kraft früherer Jahrhunderte wieder auftreten. Schnorr hat einen unvergleichlichen Stil epiſcher Einfachheit. Er brauchte ſich nicht zum Volkstümlichen zu zwingen, ſondern ſeine ſchlichte, ehrliche Künſtlernatur fand von ſelbſt den Weg dazu. Er iſt abſolut „unmaleriſch", und gerade darum ſchätzen wir ihn. Seine Zeichnung iſt nie kalt und nüchtern, ſondern immer von der eigentümlichen Wärme belebt, die dieſes Mannes reine Seele durchglühte. Auch er hat Zeichnungen zum Nibelungenlied entworfen, für die Pfiſterſche Ausgabe, an der auch Neureuther mit gearbeitet hat; ſie beſitzt als

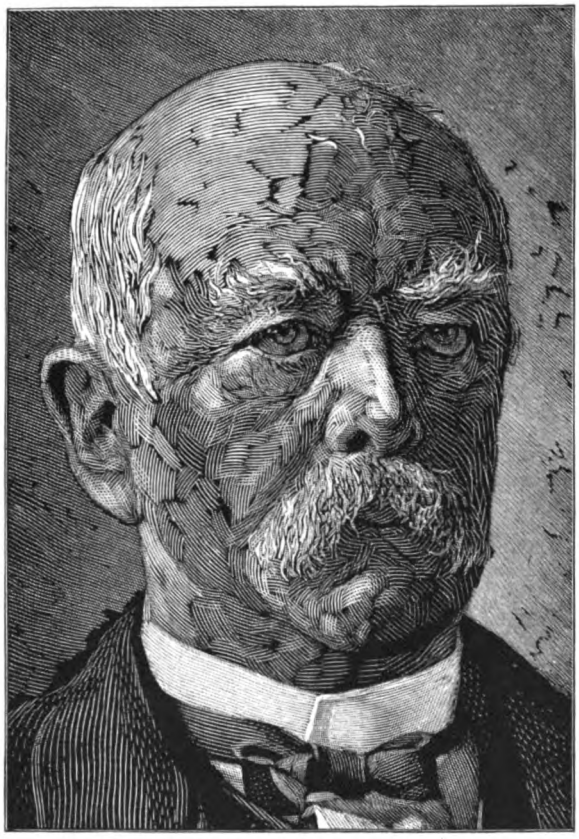


Abb. 103. Angelegter Bismarckkopf. Erſter Druck. Aus der Anſtalt von Paul Krey. (Zu Seite 119.)

Ganzes nicht den einheitlichen Charakter der Marbachſchen Ausgabe, aber durch die Blätter Schnorrs hat ſie hohen Wert gewonnen. Neben dem Nibelungenlied, das der ganzen romantiſchen Zeit wie ein Hort des Deutſchtums erſchien, an dem jeder ſeine Kräfte übte, ſpielt in Schnorrs Holzſchnittkunſt das Thema der Bibel die Hauptrolle, das drei Jahrhunderte vorher die alten Meiſter zu ihren ſchönſten Schöpfungen angeregt hatte. Seine Zeichnungen zu der Bibel von 1847 und weit mehr noch die zu der „Bibel in Bildern", die dann Georg Wigand in Leipzig herausgab, ſind ein unvergleichlicher Schatz des deutſchen Volkes (Abb. 75). Als man vor einigen Jahren daran ging, Bilder auszuwählen, die geeignet erſchienen, in der Schule und in weiten Kreiſen des Volkes den Sinn für echte Kunſt zu erwecken und zu pflegen, war nur eine Stimme, daß die vergrößerten Einzelblätter, die der Wigandſche Verlag nach Schnorrs Originalen herausgab, nirgends fehlen dürften. In ihnen lebt in der Tat die ganze Anſchaulichkeit und Geſundheit der alten Meiſter. Sie prägen ſich dem Auge für alle Zeit ein, gerade weil ſie weit entfernt ſind von der weichlichen Frömmelei und von der, italieniſchen Gemälden entnommenen abgerundeten Kompoſitionsart der landläufigen Bibelbilder. Es iſt der Geiſt Dürers und Holbeins, der hier fortlebt, ohne daß ihre zeichneriſche Technik darin kopiert wird.

Neben Schnorr ſteht Rethel. Auch er iſt ein Nachkomme Holbeins; und wenn jener an des Baſeler Meiſters Bilder zum Alten Teſtament anknüpft, ſo führt Rethel das Motiv des Totentanzes ins neunzehnte Jahrhundert hinein. Von einer Nachahmung iſt auch hier keine Rede, ſchon darum nicht, weil Rethel das alte Motiv mit ganz modernem Geiſte durchtränkt. Ein Ereignis aus der unmittelbaren Gegenwart gibt den Anſtoß zu Rethels Totentanzbildern: die Schrecken der Revolution von 1848 laſſen den Plan zu dem ſeltſamen Werk in ihm reifen, und das Totengerippe, das vor vier und fünf Jahrhunderten den Papſt, den Edelmann und den Bürger zum letzten Reigen führt, kommandiert nun auf den Barrikaden den Aufſtand der blutigen Märztage (Abb. 76). Früher hatte der Tod mit Ritterpanzern und Lanzen zu kämpfen; jetzt umhüllt ihn der Pulverdampf der Gewehre. Einſt ſchlich er zu den Nonnen ins Kloſter; nun reitet er, die moderne Zigarre im fleiſchloſen Munde, der revolutionären Stadt zu. Das Grauſige der mittelalterlichen Darſtellungen wird geſteigert durch die aufgeregte Nervoſität des neunzehnten Jahrhunderts, die Einfachheit der alten Lebensverhältniſſe iſt verdrängt durch die kompliziertere Empfindungswelt unſerer Zeit. Aber die Art des künſtleriſchen Ausdrucks iſt in ihrem Weſen dieſelbe geblieben, es führt

eine direkte Linie von Holbein zu Rethel.

In Wien iſt es Joſeph Führich, der in jenen Jahren den Holzſchnitt im alten Sinne pflegte. Bei ihm ſpielen wie bei Schnorr religiöſe Motive die Hauptrolle. Doch wenn Schnorr den Geiſt des Proteſtantismus vertritt, ſo gibt Führich von der weicheren, zarteren Empfindungswelt des Katholizismus Kunde. Er iſt noch ein Bekenner des Nazarenertums, das im Anfang des Jahrhunderts das chriſtliche Prinzip der Romantik vertrat. Zur Blütezeit der nazareniſchen Kunſt ſpricht der Holzſchnitt noch nicht mit. Overbeck ſelbſt und ſeine Getreuen wiſſen wenig oder gar nichts von ihm, ſie leben ganz in romaniſcher Formenwelt, und für die ätheriſche, vergeiſtigte Art ihres religiöſen Lebens mag der Holzſchnitt zu rauh erſchienen ſein. Führich verſtand es, den derben Geſellen in den Dienſt des nazareniſchen Katholizismus zu ſtellen, und einige ſeiner Blätter, in denen auch der alte Marienkultus wieder erſcheint, ſind bei aller Anſpruchsloſigkeit der Darſtellung von größter Innigkeit der Empfindung (Abb. 77).

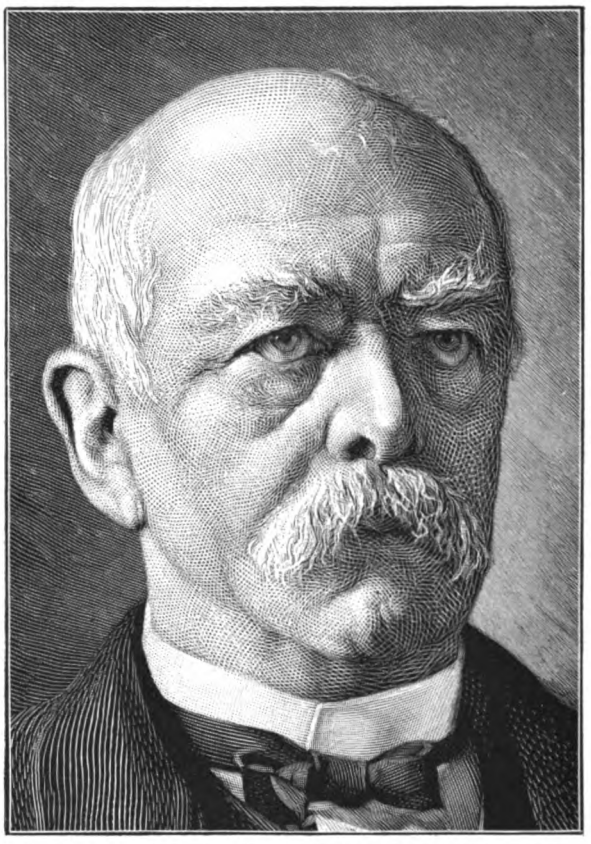


Abb. 104. Druck des fertigen Schnittes (ſiehe Abbildung 103). Aus der Anſtalt von Paul Krey. (Zu Seite 119.)

Doch der Künſtler, der nächſt Menzel in jener Zeit für den Holzſchnitt am meiſten getan hat, iſt Ludwig Richter. Auch der Dresdener Meiſter ſchloß ſich an die Kunſt der Alten an, aber auch er iſt weit von ſklaviſcher Kopie entfernt. Es iſt die innere Verwandtſchaft ſeines ſchlichten Sinns mit dem der deutſchen Vergangenheit, die ihn als einen Fortſetzer der Traditionen des ſechzehnten Jahrhunderts erſcheinen läßt, und es iſt die unendliche Liebe zur Heimat, das Verwachſenſein mit dem deutſchen Boden, das ihn mit jenen verbindet. Der Landſchaft und dem Leben Deutſchlands opferte er ſeine ganze Kraft, nicht dem nervöſen, brauſenden Leben der Großſtadt, ſondern dem behaglichen, ein wenig philiſtröſen des Kleinbürgers; nicht dem Beginn der neuen Zeit, ſondern dem Ende der alten, der lieben alten Zeit, die in ſeinen Zeichnungen eine wahrhaft gute iſt. Es iſt noch nicht das Zeitalter der Maſchine, das uns hier begegnet, ſondern das der kleinſtädtiſchen Abgeſchloſſenheit. Wir ſind in der Wohnſtube, auf der Straße, auf dem Markte, vor dem Hauſe, unter der Linde, in der Laube, am Brunnen. Sorgſame Mütter erſcheinen, zufriedene Männer, die von der Arbeit ausruhen, die Pfeife rauchen und vergnüglich vor ſich hinträumen. Das junge Volk liebt ſich und neckt ſich in ſittſamen Grenzen; Großmütter, die den Kopf voll Märchen haben, um ſie den Kleinen zu erzählen, humpeln am Stock heran; und Kinder gibt es — Kinder ohne Zahl und ohne Ende, noch mehr als der Wanderer in deutſchen Dörfern und kleinen Städten auf der Straße trifft. Den Kindern zumal gilt

Abb. 105. Laokoon. Erſter Druck eines angelegten Stockes. Aus der Anſtalt von Paul Krey. (Zu Seite 119.)

Meiſter Ludwigs ganze Liebe. In zahlloſen Bildern hat er von ihnen erzählt, von ihren Spielen und ihrem frühen Kummer, von ihrer Wildheit und ihrer Neugier, von ihrer Sonntagsfreude und ihrem Weihnachtsjubel (Abb. 78 u. 81). Ihm, der ſelbſt ein Menſch voll goldener Lauterkeit des Herzens und naiver Reinheit war, gelang es wie keinem anderen die glückliche Unbefangenheit des kleinen Volkes zu ſchildern. In allen ſeinen Blättern begegnet uns ſeine koſtbare Naivität, die auch den Blaſierteſten mit Ehrfurcht erfüllt und ſelbſt da, wo ſie ins Spießbürgerliche umſchlägt, niemals zum Spotte reizt. Eine innige Frömmigkeit, die im Weſen jedes Blattes, im Rauſchen jedes Baumes die Sprache eines gütigen Gottes hört, lebt in ſeinen Werken. Gewiß, er hat weder die urwüchſige, handfeſte Kraft der alten deutſchen Meiſter noch den Reichtum ihrer Einbildungskraft erreicht. Er dichtete Märchen, aber keine phantaſtiſchen von Nixen und Kobolden, wie ſie Moritz von Schwind erſann, ſondern am liebſten pädagogiſche für artige und unartige Kinder, nicht ohne etwas Schulmeiſtertum. Bei aller Sinnigkeit und aller Freude am Träumen war er ſchließlich doch ein ſächſiſcher Philiſter, ein lieber Großpapa.

Abb. 106. Laokoon. Aus der Anstalt von Paul Krey. Siehe Abbildung 105. (Zu Seite 119.)

Richter war der geborene Zeichner für Volksbücher und Kinderschriften. Hier ist er bald ernst, bald voll schalkhaften Humors, immer naiv, mit einer schlichten, hausbackenen Lebensanschauung, die aber etwas Erquickendes, Befreiendes hat. Schier unübersehbar sind seine Arbeiten auf diesem Gebiete. Der Leipziger Buchhändler Georg Wigand, der uns schon begegnet ist, war es, der seinem Talent die richtigen Aufgaben zu stellen verstand. Seit 1835 gab er eine lange Reihe von Volksbüchern heraus, die Richter illustrierte. Was wir von all den Bändchen aufschlagen, die seiner Kunst ihren Schmuck verdanken, die „Spinnstube“ oder die „Illustrierte Jugendzeitung“, den „Vereinskalender“, den „Volkskalender“ von Nieritz, die Märchenbücher von Musäus und Bechstein, die Volks- und Studentenlieder, die Illustrationen zum „Robinson“, zum „Landprediger von Wakefield“, zu Hebbels „Allerneuesten Gedichten“, zum „Götz“, zu „Hermann und Dorothea“, zu Schillers „Glocke“ — überall spricht er mit der einfachen herzlichen Sprache, zu der er sich nicht zu zwingen brauchte, sondern die ihm eine gütige Natur verliehen hatte. Dann rücken die Richterschen Bücher an, die er

insonderheit für die lieben Kleinen schuf: die „Bilder und Reime“, der „Kinderengel“, die „Hymnen für Kinder“, die „Ammenuhr“, die Bilder zu Klaus Groths „Foer de Goern“. Er brauchte sich nicht Gewalt anzutun, um mit den Kindern zu sprechen, denn er und sie sind sich stets im Innersten einig. Und nicht auf die Kinder selbst bleiben seine Bücher beschränkt; sie haben, ebenso wie seine Hausbücher, das unvergleichliche „Vaterunser in Bildern“ oder die Sammlungen „Erbauliches und Beschauliches“ und „Fürs Haus“, die eigentümliche Fähigkeit, zu jedem Alter zu sprechen. Kinder und Greise haben von je diese unmittelbare Sprache des Herzens gleich gut verstanden.

In seiner Zeichnung für den Holzschnitt hat Richter ebenso wie in der Auffassung seiner Szenen die alte Art fortgeführt. Er blieb im wesentlichen dabei, durch einfache und bestimmte Konturen zu sprechen. Freilich, diese Konturensprache beschränkt sich im wesentlichen auf die menschlichen Figuren und die Tiere, die in seinen Bildchen auftreten. In der Ausführung des Beiwerks und des Hintergrundes ging er vielfach

Abb. 107. Herbstlandschaft. Schnitt aus der Anstalt von P. Krey u. R. Edler nach O. Strützel. Aus dem „Daheim“. (Zu Seite 119.)

mehr von malerischen Gesichtspunkten aus, doch er bleibt auch hierbei auf dem richtigen Wege, sucht seine Xylographen nicht auf die Pfade des Tonschnitts zu verlocken, sondern wirkt durch breite Schattenflächen, die, in ziemlich einfacher Technik erreicht, gegen helle Luftpartien kontrastieren.

Dieser Stil ward nicht lange nach Richters Auftreten so angesehen, daß die ganze zeichnerische Tätigkeit der Zeit für den Holzstock in dem Dresdener Meister ihren Mittelpunkt fand. Hauptsächlich unter seinem Einfluß verbreitete sich alsbald in Deutschland ein ganz ausgeprägter Holzschnittstil, der natürlich, wie wir schon sahen, nicht ausschloß, daß die Individualitäten der eigenartigeren Persönlichkeiten, die sich ihm widmeten, dabei zur Geltung kamen. Den Führern schließen sich allenthalben Künstler an, die ihren Lehren mit Geschmack und Geschick folgen und vor allen Dingen immer noch dafür sorgen, daß das Holzschnittmäßige aus der Illustration noch nicht ganz verschwindet. In Düsseldorf tritt Adolf Schrödter auf, der lustige Meister des Pfropfenziehers — dessen Bild ihm statt der Unterschrift dient —, der hochbegabte Satiriker, der die romantische Sentimentalität der rheinischen Malerschule in tausend Schnörkeln so witzig verspottete. Sein eigentliches Handwerkszeug ist die Feder, mit der er auf

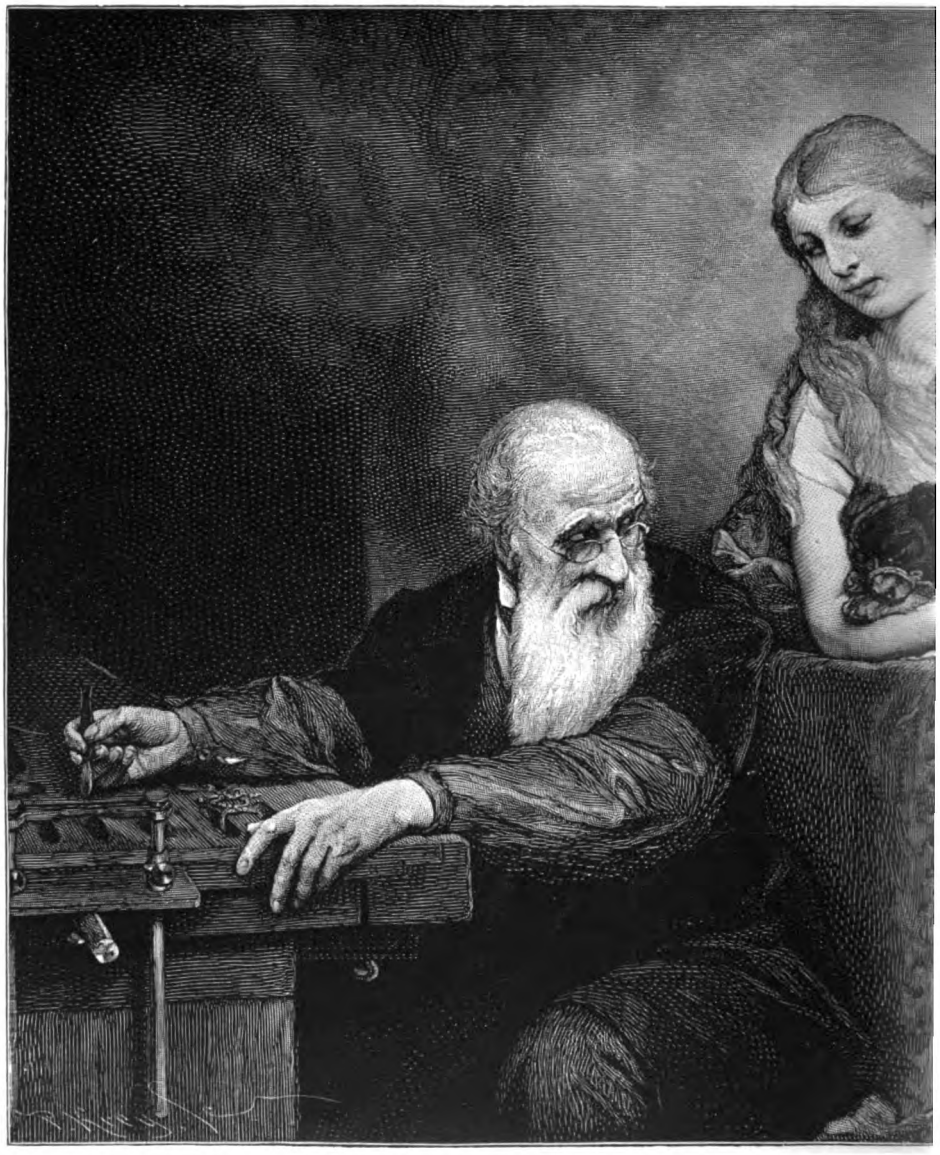


Abb. 108. Der Viviſektor. Schnitt von Paul Krey nach dem G

mälde von Gabriel Max. Aus dem „Daheim“ 1885. (Zu Seite 119.)

Abb. 109. Im Spiegel. Schnitt von Oswald Kreſſe aus der Anſtalt von H. Gedan in Leipzig. Aus dem „Daheim“ (1889) nach dem Gemälde von R. Epp. (Zu Seite 110.)

den Stein zeichnet, doch auch für den Holzſchnitt hat er einiges gearbeitet, und auch hier feiern ſeine dekorativen Linien und ſeine köſtliche Erfindungsgabe immer wieder Triumphe (Abb. 79). In Berlin war neben Menzel eine ganze Schar begabter Künſtler tätig, die einen charakteriſtiſch berliniſchen, geiſtreichen und liebenswürdigen ornamentalen Stil ſchufen, der nur zu bald ſpurlos verſchwand. Ludwig Burger gehört zu den Begabteſten dieſes Kreiſes. Seine Blätter bekunden eine gewiſſe Verwandtſchaft mit denen Menzels, wenn ſie auch deſſen Prägnanz und Energie nicht erreichen (Abb. 80). Dann aber tritt München mit einer ganzen Gruppe hervorragender Künſtler auf den Plan, die uns jedoch ſchon in das Lager der Zeitſchriften-Illuſtratoren hinüber führen. Es iſt der Kreis der luſtigen und launigen Meiſter von den „Fliegenden Blättern“, den wir hier antreffen.

München iſt das ganze Jahrhundert hindurch die Hochburg unſerer humoriſtiſchen Illuſtration geweſen. Wie es heute durch die „Jugend“ und den „Simpliziſſimus“ in Deutſchland auf dieſem Wege führend iſt, ſo herrſchte es um die Mitte des Jahrhunderts und noch Jahrzehnte ſpäter durch die „Fliegenden Blätter“. Die Witze, Verſe und Schnurren ihrer „Dichter“ ſind längſt vergeſſen, aber die Leiſtungen der Zeichner haben einen dauernden kunſthiſtoriſchen Wert. Ein Künſtler, der Zeichner und Holzſchneider zugleich war, Caspar Braun, iſt der Begründer dieſes Wochenblattes (Abb. 82). Er verſtand es, die in München lebenden Künſtler für das leichte Genre humoriſtiſcher Illuſtration zu gewinnen und einen treuen Stamm hervorragender Zeichner jahrzehnte-

Abb. 110. Ein Zeitgenosse. Schnitt aus dem „Daheim“ von Paul Krey nach E. Harburger.
(Zu Seite 110.)

lang zusammen zu halten. Von Caspar Braun selbst stammt die bis auf den heutigen Tag unverändert gebliebene Kopfvignette der „Fliegenden Blätter“ mit den beiden Ritterfräulein und dem Schalksnarren, der Seifenblasen in die Luft steigen läßt. Unter dieser noch halb romantischen Flagge sammelte er seine Leute. A. Müller, Lichtenheld, Muttenthaler, Froelicher waren die ersten, die hier Aufsehen erregten. Dann aber trat ein Meister in den Kreis der „Fliegenden Blätter“, der zu unseren Größten gehört: Moritz von Schwind.

Der liebenswürdige österreichische Meister, der in jungen Jahren nach München kam und dort ein Schüler des großen Cornelius wurde, bildet mit Menzel, Rethel, Schnorr und Ludwig Richter den Kreis der treuesten Hüter des Holzschnitts im neunzehnten Jahrhundert. Auch Schwind steht noch in unmittelbarer Verbindung mit den Alten. Aber er ist wiederum kein Nachahmer, der als ängstlicher Schüler der Vergangenheit ihre Künste ablernen will, er lebt mit seiner Zeit und weiß Wirklichkeit und Phantasie, „Ahnung und Gegenwart“, wie Eichendorff sagte, wundersam zu mischen. Von seinen Werken kann man wohl sagen, was Heinrich Heine einst von „Des Knaben Wunderhorn“ und seinen Liedern sagte: „Hier fühlt man den Herzschlag des deutschen

Abb. 111. Ausschnitt aus dem Bilde „Spielende Kinder“ nach P. P. Rubens von W. Hecht aus dem Jahre 1875. (Zu Seite 119.)

Volkes. Hier offenbart sich all seine düstere Heiterkeit, all seine närrische Vernunft. Hier trommelt der deutsche Zorn, hier pfeift der deutsche Mut, hier küßt die deutsche Liebe, hier perlt der echte deutsche Wein und die echte deutsche Träne.“ Rauschende Eichenwälder und liebliche Täler, Burgen mit ragenden Zinnen und deutsche Städte mit dem Gedränge von Giebeln, Erkern und Söllern, Elfen und Nixen, Einsiedler und Engelein, Kobolde und fahrendes Volk, wandernde Burschen, Musikanten und holde Prinzessinnen — das ist die Welt Moritz von Schwinds. Die alten Märchen tauchen wieder auf; Rübezahl wandert durch die Berge, die Geschichten vom Aschenbrödel, von den sieben Raben, von der schönen Melusine ziehen an uns vorüber, der gestiefelte Kater treibt seine schlauen Stücklein (Abb. 83). Mit Dürerscher Frömmigkeit wird von der Gerechtigkeit Gottes erzählt und „Herr Winter“, ein gutmütiger alter Herr, halb Weihnachtsmann, halb Ludwig Richterscher Großpapa, wandert durch die deutschen Städte. Ein Reich, unerschöpflich an Schönheit und Poesie, erschließt sich uns. Mit inniger Liebe überschaut dieser herrliche Mann die Welt, die Natur, die Wunder, die sein Dichterauge darin erblickt, und die Gegenwart mit ihren schrulligen, verträumten Menschen und ihrer Sehnsucht. Tiecks mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält, blickt schalkhaft in die moderne Philisterwelt hinein. Es ist kein methodisches Archaisieren, es ist ebenso wie bei Richter, Schnorr und Rethel eine tief innere Verwandtschaft mit dem sechzehnten Jahrhundert, die Schwind zu den alten Techniken führt. Die alte deutsche Glasmalerei, die so bunt und lustig Fenster und Humpen schmückte, war seine Lehrerin, als er die Fresken der Wartburg malte. Und der alte Holzschnitt der Reformationszeit ist sein Führer bei den Arbeiten, die vervielfältigt ins Volk gehen sollten. Die poetische Erfindung in all diesen Holzschnittblättern ist ganz einzig. Es ist die ganze liebe krause Art, die uns schon an Dürer entzückt, die immer wieder in Deutschland auftritt, die im Schrifttum genau so ihr Wesen treibt wie in der bildenden Kunst. Schwinds Tätigkeit im Dienste der „Fliegenden Blätter“ bedeutete für dies Wochenblatt eine künstlerische Adelung. Zwischen den Illustrationen der Anekdoten und Gedichtchen tauchen seine kleinen Darstellungen auf wie Könige unter allerlei fahrendem Volk. Ob freilich die Leser der „Fliegenden Blätter“ den ganzen Wert dieser Darbietungen erkannt haben, darf billig bezweifelt werden.

Abb. 112. Ausschnitt aus dem Bilde „Spielende Kinder“ nach P. P. Rubens aus der Anstalt von H. Gedan aus dem Jahre 1902. (Zu Seite 119.

Neben Schwind treten im Laufe der Jahre noch andere Künstler von Ruf in den Kreis der Braunschen Mitarbeiter, die an dieser Stelle vorweggenommen seien. Wilhelm Diez, der treffliche Münchener Meister (Abb. 85), der, oft mit der realistischen Kraft der alten Niederländer, prächtige Kostümstücke aus alter Zeit, am liebsten aus dem Leben der Landsknechte und Marketenderinnen, schuf, erscheint hier an erster Stelle. In Bildern zu Schillers Geschichte des Dreißigjährigen Krieges hatte er gelernt, sein malerisches Lieblingsgebiet auch für den Holzschnitt zu benutzen. Franz Seitz (Abb. 84), einer der Wiedererwecker der deutschen Renaissance, kämpfte auch hier, in dem über ganz Deutschland verbreiteten Wochenblatte, für die Formen und Ornamente, die er im Kunstgewerbe zur Geltung zu bringen suchte. Einen neuen großartigen Aufschwung aber nahmen die „Fliegenden Blätter“ noch einmal, einige Jahrzehnte nach ihrer Gründung, als Meister Adolf Oberländer ihre Stütze wurde (Abb. 87). Der deutsche Humor hat wenige Künstler gefunden, die mit solchem Erfolge sich ausschließlich in seinen Dienst stellten. Oberländer hat in der Tat sein Leben lang mit dem Zeichenstift Scherz getrieben, ohne daß seiner Arbeit jemals etwas Gezwungenes anhaftete. Mit einer erstaunlichen, unverwüstlichen Frische sind seine merkwürdigen anthropomorphen Tierbilder entworfen, in denen ihm niemand je Konkurrenz gemacht hat. Immer ist er bei Laune, immer voll neuer köstlicher Einfälle. Diese Löwen und Affen, Hasen und Kamele, Marabous und Zebras, deren tierische Gesichter so überwältigend komisch von menschlichen Empfindungen beseelt erscheinen, kann man täglich neu betrachten, ohne ihrer überdrüssig zu werden. Oberländers Art der Zeichnung hat freilich nichts mehr gemein mit den älteren Meistern, die sich an den alten Holzschnitt hielten. Sein Silberstift zieht dünne, feine Striche über das Papier, noch feinere, als Menzel benutzte. Der eigentliche Holzschnittstil ist schon aufgegeben, als dieser Meister auftritt.

Wie Caspar Braun, der Begründer der Firma Braun & Schneider, selbst Zeichner und Holzschneider war, so war auch sein Unternehmen nicht nur auf die Leistungen der Künstler, sondern auch der Techniker aufgebaut. Die erste Zeit der „Fliegenden Blätter“ war freilich, was die Holzschnittausführung anbetrifft, noch keine Glanzzeit. Die Xylographen, die Braun zur Seite standen, wie Goetz, Blanz, Knilling, begnügen sich mit einer biederen, aber noch etwas rohen Art des Schnittes. Doch im Laufe der Jahre gewöhnen sich die Xylographen daran, den Vorlagen immer sorgsamer mit dem Messer nachzugehen und den verschiedenen Individualitäten sich anzupassen. Der Strich der Braunschen Anstalt ist allerdings noch auf lange Jahre hinaus von einer gewissen derben Frische, aber gerade dadurch gewannen diese Arbeiten rasch ihre Popularität. Die „Fliegenden Blätter“ blieben nicht das einzige Unternehmen, das Caspar Braun ins Leben rief. Daneben begründete er die „Münchener Bilderbogen“ (Abb. 83) und die „Hauschronik“, die eine fast ebenso große Verbreitung fanden wie das Wochenblatt. Auch hier ist überall eine schlichte, volkstümliche Art zu finden. Die Abbildungen sind für jeden leicht verständlich, im Stoffe, in der Auffassung, in der zeichnerischen Behandlung und in der xylographischen Wiedergabe. Hier tritt auch Wilhelm Busch in den Kreis der Mitarbeiter ein, der seltsame Meister, dessen Humor nicht nur zum Lustigsein, sondern auch zum Ernst hinleitet, dessen merkwürdige Verspottung des Dilettantismus durch ein absichtliches Ungeschick der Zeichnung zu grotesken Sprüngen führt, die kein einziger außer ihm gewagt hat (Abb. 86). Wilhelm Busch übertrifft Oberländer an Tiefe der Auffassung. Es ist hier nicht ein Mann, der durch eine rosige Brille die ganze Welt betrachtet, sondern ein Philosoph von kaustischem Witz, ein unverbesserlicher Spötter, der Menschen und Dinge in bizarren Linien tanzen läßt und der, wenn die Zuschauer darüber lachen, oft fast ein wenig grimmig zur Seite zu stehen scheint, voll Verachtung über das ganze Getriebe, das er verhöhnt hat. Busch stellt den Holzschneidern Aufgaben von größter Schwierigkeit, denn gerade seine verzwickten, oft dem Anschein nach ungeschickten, in Wahrheit mit genialem Raffinement hingesetzten Linien wiederzugeben, war nicht leicht.

* * *

Abb. 113. Mater dei. Holzschnitt von O. Amant nach dem Gemälde von Ad. Echtler aus dem Institut von H. Gedan in Leipzig. (Zu Seite 119.)

Abb. 114. Waldweg. Schnitt aus der Anſtalt von G. Heuer & Kirmſe in Berlin aus dem „Daheim“ nach dem Gemälde von L. Munthe. (Zu Seite 110.)

Bei allen dieſen Arbeiten blieb der deutſche Holzſchnitt im großen und ganzen noch ein Fakſimileſchnitt. Nur ſelten ſuchte er tonige, farbige Wirkungen, die er aber immer noch ohne virtuoſe Fertigkeit, in etwas kräftiger, derber Art zu erreichen ſtrebt. Dann aber ſetzt eine neue Epoche ein, in der ſich die Entwicklung des Holzſchnitts immer energiſcher dem Maleriſchen zuwendet. Vier Jahrzehnte hindurch hielt dieſe Bewegung an, parallel mit der Entwicklung, die die Kunſt überhaupt nahm. Es war ein Streben nach dem Nur-Maleriſchen in der großen Kunſt, ein Streben, das überhaupt das Gefühl für den Wert der Linie mehr und mehr verwiſchte. Wenn wir in Deutſchland auch nachhinkten, wenn auch der Impreſſionismus mit ſeiner Auflöſung aller beſtimmten Konturen zunächſt nur in Frankreich und den andern Ländern, die ſich raſcher zu einem Bruch mit der Tradition entſchloſſen, ſeine Herrſchaft ausübte, der

Abb. 115. Genügsamer Weltbürger. Schnitt von Otto Riepert nach dem Gemälde von L. Knaus. Aus dem „Universum“. Verlag von Philipp Reclam jun. in Leipzig. (Zu Seite 117.)

Einfluß all dieſer Strömungen rings um uns her war doch zu ſtark, als daß wir hätten unberührt bleiben können. Die Zeit brach an, da das Empfinden für dekorative Werte faſt erloſch.

Der Holzſchnitt war dieſem Geſchmack rettungslos verfallen. Das Maleriſche beſtimmte ganz und gar ſeine Auffaſſung und Technik, und das Maleriſche drängte ſich als künſtleriſches Prinzip in die Illuſtration.

Abb 116. Aeſchi mit Kirche. Schnitt nach J. Weber. Aus „Europäiſche Wanderbilder: Durch das Berner Oberland". Verlag des Artiſt. Inſtituts Orell Füßli in Zürich. (Zu Seite 120.)

Wir haben es heute ſehr leicht, dieſe Zeit über die Achſeln anzuſehen. Schon wiederholt wurde in dieſem Abriß der Geſchichte des Holzſchnitts betont, daß der Verfaſſer ſie trotz allen äußeren Glanzes für keine Blüteepoche hält. Es wäre aber eine Ungerechtigkeit, die Dinge ſo einſeitig zu betrachten. In dem halben Jahrhundert von 1840—1890 war ein unbegrenztes Bedürfnis nach bildlichen Darſtellungen in allen Kreiſen verbreitet. Man wollte die Werke der Maler überall kennen lernen. Doch von den photomechaniſchen Reproduktionsverfahren war noch nichts bekannt. Die Radierung war zu koſtſpielig, die Lithographie eignete ſich nicht dazu, alle Einzelheiten wiederzugeben, und der Kupferſtich konnte beim beſten Willen die maleriſchen Effekte nicht in ſeine Sprache überſetzen. Es blieb gar nichts anderes übrig als der Holzſchnitt, und es iſt nur natürlich, daß man ſich die Möglichkeit, die er nun einmal bot, auch zunutze machte. Wir heute haben es leicht, den Holzſchnitt als Re-

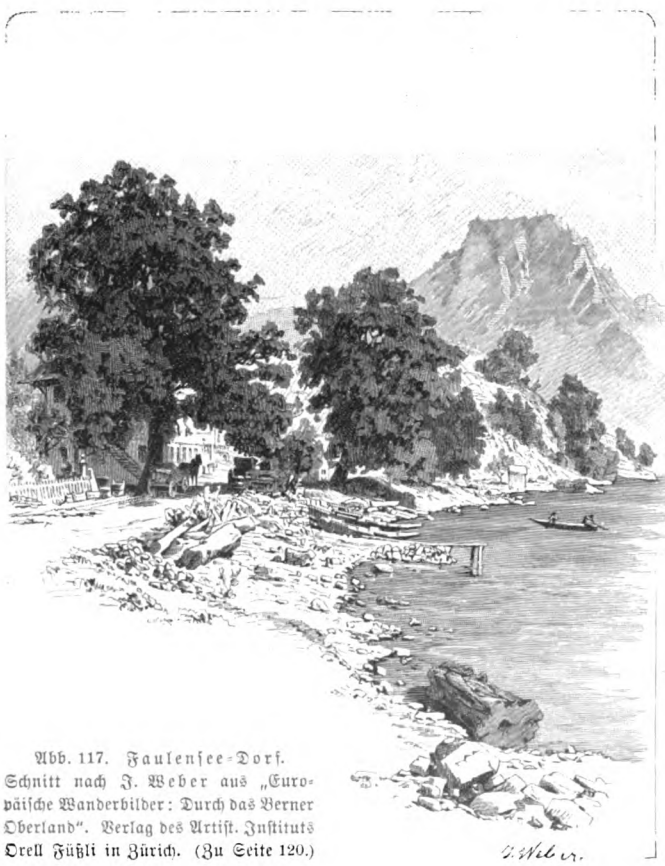


Abb. 117. Faulenſee-Dorf. Schnitt nach J. Weber aus „Europäiſche Wanderbilder: Durch das Berner Oberland". Verlag des Artiſt. Inſtituts Orell Füßli in Zürich. (Zu Seite 120.)

Abb. 119. Ein Schlückchen vom Allerälteſten. Teil des Schnittes von Th. Kneſing nach Ed. Grützner. Aus dem „Daheim“ 1883. (Zu Seite 110.)

produktionstechnik wie eine quantité négligeable zu betrachten. Unsere Väter waren schlechthin auf ihn angewiesen, und der Holzschnitt kam allen Anforderungen glänzend nach. Das neunzehnte Jahrhundert, das in ganz anderem Sinne als das sechzehnte ein demokratisches Jahrhundert war, brauchte ein solches Mittel, um überhaupt künstlerische Dinge in die Massen zu bringen. So trat der Holzschnitt hier letzten Endes in einer ähnlichen Rolle auf wie zur Reformationszeit. Die von Grund aus veränderten allgemeinen Zeitverhältnisse brachten es freilich mit sich, daß er die alte Rolle in einer ganz neuen Art spielte. Und das neunzehnte Jahrhundert, das in seinem innersten Wesen so unkünstlerisch, ja kunstfeindlich war, weil es durch seine ganze Entwicklung auf andere Gebiete gedrängt wurde, mußte dabei wohl, nach rein künstlerischen Gesichtspunkten beurteilt, hinter der Zeit Dürers und Holbeins meilenweit zurücktreten.

Der Holzschnitt kommt jetzt mehr und mehr aus einem künstlerischen in einen buchhändlerischen Betrieb. Die großen Meister treten aus seinem Kreise. Die Menzel, Richter, Schwind, Rethel, Schnorr finden keine Nachfolger. Berühmte Namen treffen wir fast gar nicht mehr, und die Träger der wenigen, die uns doch noch begegnen, haben nicht auf diesem Gebiete ihren Ruhm erworben. Ja, auch die hervorragenden Holzschneider und Holzstecher treten immer mehr zurück und machen einer anderen Gattung von Technikern Platz: den Leitern der xylographischen Anstalten. Denn diese übernehmen jetzt die Herrschaft.

Auch die xylographischen Anstalten haben, wie wir gleich sehen werden, vieles Vortreffliche geleistet. Es ist kein Zweifel, und ein Blick auf unsere Abbildungen aus diesem Kreise beweist es zur Evidenz, daß hier eine große Geschicklichkeit ausgebildet wurde, die den mannigfachsten Anforderungen gerecht wurde. Aber diese Anstalten haben doch auch zugleich eine große Gefahr mitgebracht, die sich gar bald fühlbar machte: den absolut geschäftsmäßigen, ja fabrikartigen Betrieb. Ihre Besitzer und Direktoren, von Hause aus, wenigstens in der ersten Zeit, durchweg tüchtige Techniker, beschränkten sich allmählich darauf, die Arbeiten ihres Unternehmens zum Schluß noch einmal zu revidieren, im besten Falle auch noch einmal zu überarbeiten. Die Hauptaufgabe aber fiel ihren Angestellten zu, und diese setzten sich nicht nur aus Gehilfen, sondern auch aus Lehrlingen zusammen. Das Lehrlingswesen war vielleicht das Gefährlichste, was dem Holzschnitt in diesen Jahrzehnten widerfuhr. Die jungen Leute traten in frühen Jahren, ohne eine Spur von ausreichender technischer oder gar künstlerischer Vorbildung, in die Anstalten ein, wie ein Handwerkslehrling beim Meister. Was hier gesündigt worden, ist unübersehbar, und es sei darauf verzichtet, das ganze Elend dieses Systems hier näher zu erörtern. Das Elend war ein künstlerisches wie ein materielles. Es wurde ein Holzschneiderproletariat dadurch gezüchtet, das unserer Kunst im höchsten Grade verhängnisvoll war und den Rückschlag gebieterisch herausforderte, der dann ja auch nicht ausblieb. Die deutschen Verleger sind von aller Schuld an diesen Zuständen nicht ganz freizusprechen. Gewiß, sie waren in übler Lage. Als Kaufleute darauf angewiesen, Geld zu verdienen, folgten sie dem unerzogenen Geschmack der Masse, die ihre Kundin war. Das Volk, das in seinen breiten Schichten eben erst an dem geistigen und künstlerischen Leben in gleicher Weise teilzunehmen anfing wie an dem politischen, hatte noch nicht die Fähigkeit zu unterscheiden. Die Verleger selbst aber hatten nicht durchweg genug künstlerisches Gewissen, um die Erziehung des Volkes als einen Teil ihres Berufes aufzufassen. Mancher, der in seinem Idealismus dies Ziel dennoch ins Auge faßte, mag auch wirklich gescheitert sein. Und so wollen wir nicht als Untersuchungsrichter feststellen, wer die größte Schuld an den schlimmen Zuständen hatte, die sich schließlich als Konsequenz der neuen Richtung im Holzschnitt darstellten. Es ist ein großer Rattenkönig, den wir da antreffen. Das Publikum, die Verleger und die xylographischen Anstalten reichten sich die Hände, um die alte große Kunstübung immer weiter von ihrem natürlichen Wege fortzudrängen.

Wir nehmen eine strenge Auswahl vor, indem wir jetzt daran gehen, die wichtigsten Leistungen der deutschen Holzschneidekunst in dieser Zeit zu übersehen. Sofort wird uns der oben kurz erwähnte Übergang vom Künstlerischen zum Buchhändlerischen klar; denn

Abb. 120. Schnitt von Oswald Kreſſe nach Conadam aus den „Fliegenden Blättern“. Verlag von Braun & Schneider in München.
(Zu Seite 120.)

Abb. 121. Schnitt von Blaſius Höfel nach Rembrandts Selbſtbildnis in der Galerie des Belvedere zu Wien.
(Zu Seite 122.)

nicht die Mittelpunkte des deutſchen Kunſtlebens ſtehen mehr im Vordergrunde, ſondern die Zentren des deutſchen Büchermarktes: Leipzig und Stuttgart. Eduard Kretzſchmar, der Holzſchneider, der uns ſchon bei Menzel begegnete, übernahm in Leipzig die Führung (Abb. 88). Als Menzels Bilder zu Kugler geſchnitten wurden, ergänzte er die drei Berliner Unzelmann, Otto und Albert Vogel. Die Berliner Schule trat jetzt ganz zurück, und Kretzſchmars Einfluß ſtieg. An ihn ſchloſſen ſich in Leipzig eine ganze Schar von Xylographen an, unter denen W. Georgy und Ritſchel von Hartenbach hervorragten. Bald hatte Kretzſchmar eine eigene Schule hinter ſich und war der Leiter einer Anſtalt. Um die Mitte des Jahrhunderts aber trat das Ereignis ein, das dem Leipziger Holzſchnitt ſeine Richtung gab. Jenſeits des Kanals war zuerſt der Gedanke einer großen illuſtrierten Zeitſchrift, welche Werke der Kunſt reproduzierte und zugleich Tagesneuigkeiten im Bilde feſthielt, aufgetaucht und zur Tat geworden: die „London News“ entſtanden und hatten ſofort einen koloſſalen Erfolg! Der rührige ſächſiſche Buchhandel glaubte mit Recht die Zeit gekommen, auch in Deutſchland mit einem ſolchen Unternehmen hervorzutreten, und ein Jahr nach dem Entſtehen der „London News“, 1852, begann J. J. Weber in Leipzig die „Illuſtrierte Zeitung“ herauszugeben (Abb. 118). Der höchſte Ehrgeiz war zunächſt, es den Engländern möglichſt gleichzutun. Zu dieſem Zwecke benutzte man vielfach die ſogenannten Überdrucke, das heißt Abdrücke fertiger engliſcher Schnitte auf eine andere Holzplatte, nach welchen dann wieder geſchnitten wurde. Das war die einfachſte Art, fremde Arbeiten für den

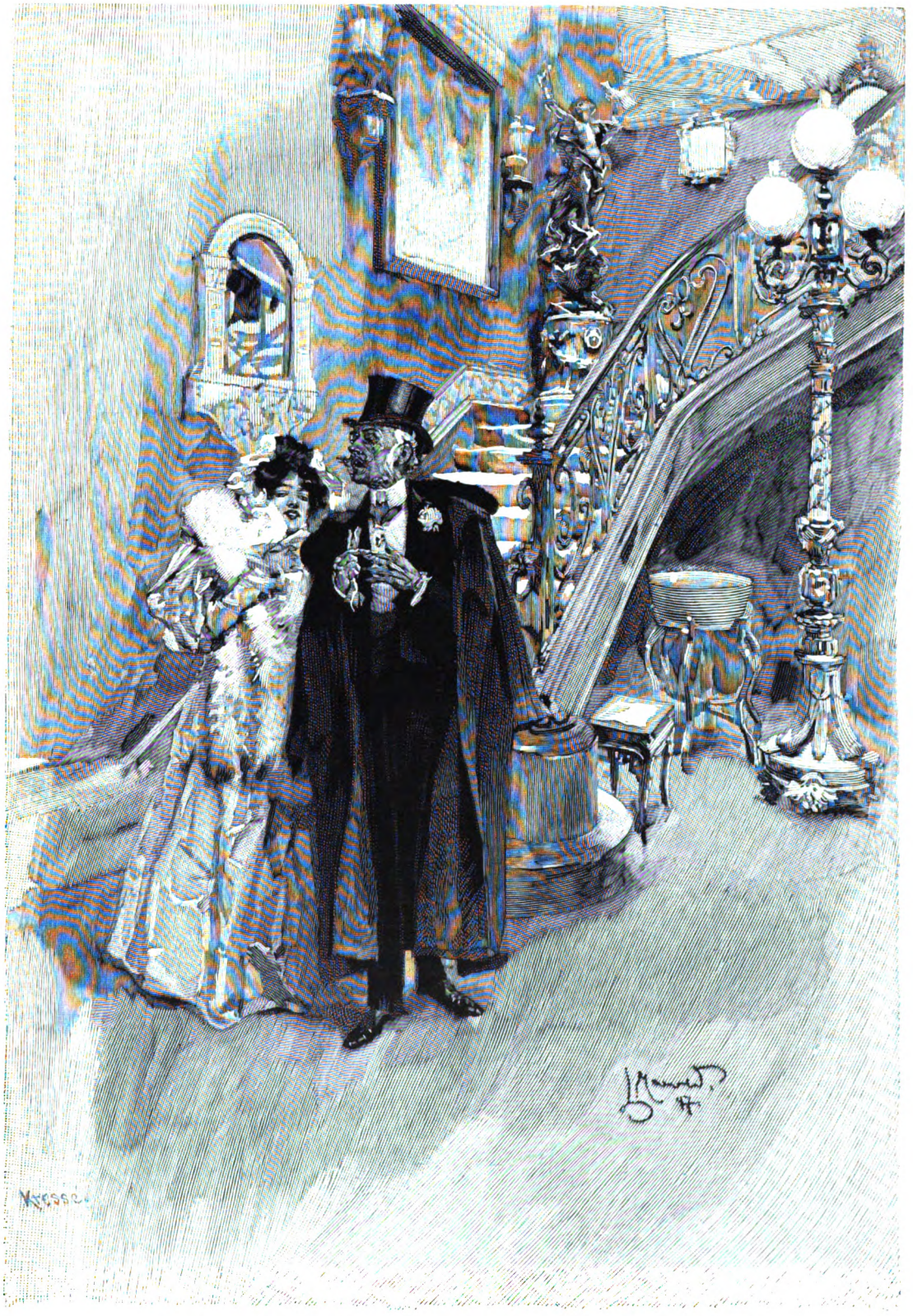


Abb. 122. Schnitt von Oswald Kreſſe nach L. Marold aus den „Fliegenden Blättern“.
Verlag von Braun & Schneider in München. (Zu Seite 120.)

heimischen Bedarf zu benutzen, wenn man die kostspielige und zeitraubende zeichnerische Kopie vermeiden wollte. Die Überdrucke vermittelten nun direkt die englische Art den Leipziger Werkstätten. Trotzdem gelang es hier noch nicht ganz bis zu deren letzten Konsequenzen vorzudringen. Leipzig barg doch, fern von den Kunststätten, nicht die dazu erforderlichen Kräfte. Kretzschmar selbst stand noch unter dem Einfluß der Berliner und der Dresdener Schule, die, durch Menzel und Richter beherrscht, ihre Hauptaufgabe im Faksimileschnitt sahen. Auf der anderen Seite war die Arbeitsart, die er in seiner Anstalt pflegte, doch wieder nicht geeignet, den Holzschnitt nach der künstlerischen Seite zu fördern. Er war wohl der erste, der das berüchtigte System der Arbeitsteilung in Deutschland einführte, nach dem auf ein- und demselben Bilde einer den Kopf, ein anderer den Rock, und ein dritter den Hintergrund schneiden mußte. Die ganze Schule, die von der Kretzschmarschen Anstalt ausging, auch ihre namhaftesten Mitglieder, wie H. Käseberg, G. Treibmann und E. Krell, behielt noch in ihren Strichen etwas Glattes, Blankes, mehr Plastisches als eigentlich Malerisches. In diesen Grenzen aber wurde sehr Tüchtiges geleistet. Die „Gartenlaube“ und das „Daheim“ (Abb. 109, 110, 114 u. 119) folgten der „Illustrierten Zeitung“ und machten ihr scharfe Konkurrenz. Die Verlagshandlungen von E. A. Seemann, Dürr, Velhagen & Klasing hatten ein starkes Bedürfnis nach Illustrationen und gaben den Xylographen Aufträge über Aufträge.

Aber was Leipzig auch leistete, trat zurück gegen die Holzschnitttätigkeit, die nun Stuttgart entwickelte. Von hier ging der wichtigste Anstoß für die moderne Entwicklung aus. Erst war es die Hallbergersche Verlagsanstalt, die entscheidend eingriff. Dann aber hatte Stuttgart das Glück, einen Künstlerxylographen zu besitzen, durch den es an die Spitze der Bewegung kam, und der vergessen ließ, daß schließlich doch auch die württembergische Hauptstadt abseits vom Strom des eigentlichen Kunstlebens lag: Adolf Cloß. Vor dem Auftreten dieser beiden Faktoren hatte Stuttgart sich schlecht und recht durchgeschlagen. Zwei kleinere Anstalten, die von Algäuer & Siegle und von Kühl & Ade, hielten sich noch in der Art der Dresdener auf dem Wege des sauberen und blanken Faksimile. Sie besorgten die Übertragung des Schnorrschen Nibelungenliedes, des Reineke Fuchs von Kaulbach, der Faustbilder von Seibertz auf den Stock. Aber auch dieser gemächliche Betrieb wurde bald umgestaltet. Eduard Hallberger übernahm für Stuttgart die Rolle, die in Leipzig Weber spielte. Er begründete die Zeitschriften „Über Land und Meer“ und „Illustrierte Welt“, und suchte die xylographische Technik ebenso wie der Leipziger Konkurrent durch fremde Überdrucke und Klischees umzugestalten. Aber Hallberger wandte sich nicht an England, sondern an Frankreich. Er schoß damit den Vogel ab, denn trotz aller Blutsverwandtschaft stehen uns von jeher die Engländer in ihrer Kunst ferner als die Franzosen. Auch der englische Holzschnitt hatte für das deutsche Publikum etwas Fremdes, Herbes, Langweiliges, während der französische es reizte und interessierte. Cloß vor allem, eine Zeitlang gemeinschaftlich mit seinem Kollegen Ruff, hatte die Fähigkeit, die Art der französischen Arbeiten sich zu eigen zu machen. Mit der größten Leichtigkeit führte seine Hand den Stichel, und es gab bald keine malerische Wirkung mehr, der er nicht gewachsen war. Seine Schule, die er sehr geschickt leitete, folgte ihm mit außerordentlichem Erfolge. Dabei hütete sich Cloß wohl, ganz und gar in die französische Manier zu verfallen. Ein Rest von deutschem Empfinden, eine Spur vom Faksimileschnitt blieb immer noch seinen Arbeiten erhalten.

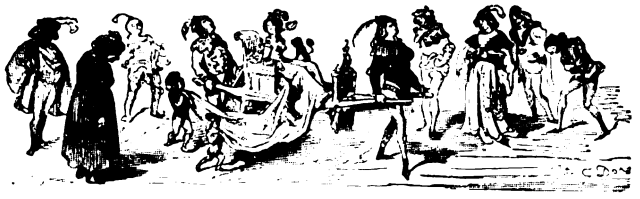


Abb. 123. Schnitt von F. Deghouy nach G. Doré aus Balzacs „Contes drôlatiques“. Verlag von A. Dutacq, Paris. (Zu Seite 129.)

Dem Stuttgarter Holzschnitt, der durch das Eingreifen dieses Verlegers und dieses Xylographen in kurzer Zeit einen so überraschenden Aufschwung nahm, kam nun noch ein neuer technischer Fortschritt von größter Wichtigkeit zu

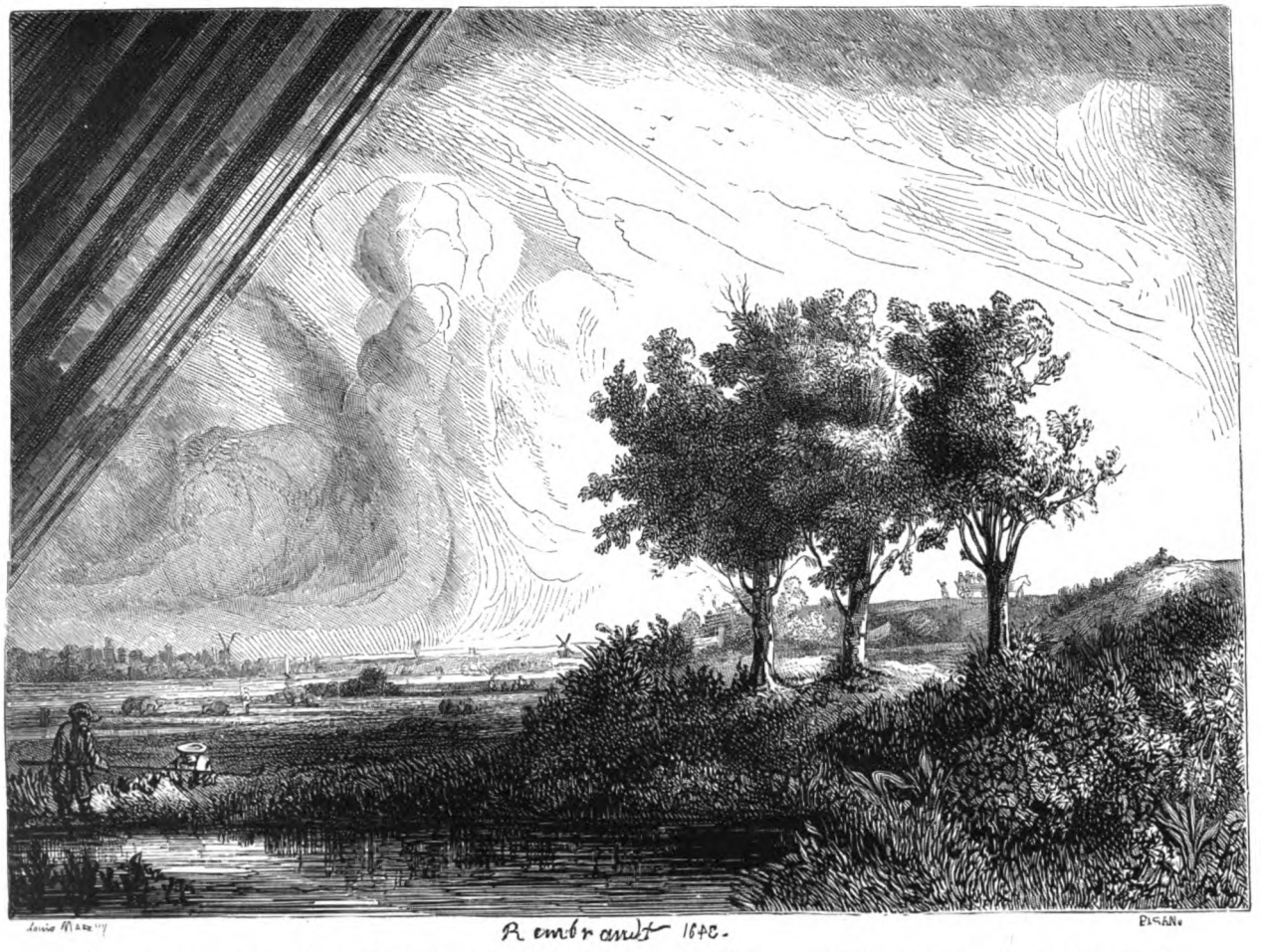


Abb. 124. Schnitt von Hélidor Piſan nach Rembrandts Radierung „Die drei Bäume“. Aus Charles Blancs „Histoire des peintres“. Verlag von J. Renouard, Paris. (Zu Seite 130.)

Hilfe: die Erfindung, jede Vorlage direkt durch Photographie auf den Holzstock zu übertragen. So fiel die letzte Schranke, die vordem noch den Holzschnitt von der Malerei getrennt hatte. Bisher mußte der Zeichner, der unmittelbar für den Holzschnitt arbeitete, seine Entwürfe immerhin auf die Platte selbst auftragen, und der Xylograph, der ein Gemälde reproduzieren wollte, war gezwungen, erst eine zeichnerische Kopie von diesem anzufertigen, die entweder sofort auf den Stock gezeichnet oder erst später darauf übertragen wurde. Alle diese Schwierigkeiten fielen jetzt fort. Jede beliebige Zeichnung, in jeder beliebigen Technik entworfen, und jedes Gemälde ließ sich nun ohne weiteres zunächst auf den Holzstock photographieren, und der Xylograph hatte nur die Aufgabe, die rein malerischen Werte des auf der Platte befindlichen Bildes in seine Sprache der schwarzen und weißen Striche und Punkte zu übersetzen. Dadurch war dem Holzschneider, wenn man will, eine viel größere Selbständigkeit eingeräumt, und in der Tat beginnt erst mit der Einführung dieser Neuerung die letzte und raffinierteste Ausbildung der xylographischen Technik. Die Künstler aber, die von den Verlagshandlungen zur Illustration herangezogen wurden, bekümmerten sich überhaupt nicht mehr um die Eigenart des Holzstockes. Sie entwarfen ihre Bilder in Tusche, Kohle und Kreide, ganz nach Belieben, und verloren dadurch nun in der Tat völlig jeden Zusammenhang mit der Eigenart des Schnittes, dessen sich Schwind und Richter noch völlig bewußt waren. Wenn jetzt Gabriel Max (Abb. 90), Hans Makart, Liezenmayer, Schönleber, Rudolf Seitz Illustrationsblätter schufen, so entwarfen sie einfach kleine Bilder in Schwarz-Weiß, getuschte Zeichnungen oder Grisaillen und kümmerten sich überhaupt nicht mehr um den Zweck der Reproduktion. Sie richteten sich nicht einmal mehr in der Größe des Blattes nach ihrer Aufgabe; denn durch die Photographie war es ja möglich, ohne jede Schwierigkeit das Original in gewünschtem Maße zu verkleinern! Daß durch solche Verkleinerung sich das ganze Bild verschob, der Eindruck anders wurde, die ursprünglichen Verhältnisse nicht mehr stimmten, daran dachte man nicht. Die vorgeschrittene Technik hatte einfach die Malerei in die graphische Kunst hineingezogen. In unübersehbaren Massen schüttete nun der deutsche Verlagshandel illustrierte Werke aus seinem Füllhorn über das deutsche Publikum aus. Man war durch die Einführung der photographischen Übertragung noch weniger als früher an den Platz gebunden, die Künstler allerorten wurden von überallher zur Mitarbeit aufgefordert. Im Cottaschen Verlage erschien jetzt, von Cloß geschnitten, eine illustrierte Ausgabe von Uhlands Gedichten (Abb. 90), zu denen Schrödter, Camphausen, Max und andere Düsseldorfer die Vorlagen schufen. Dann wurde, wiederum bei Cotta, Wielands Oberon illustriert herausgegeben, an dem Gabriel Max und G. Cloß, ein Bruder des Xylographen, mitarbeiteten. Der Verlag von P. Neff veröffentlichte zu gleicher Zeit ein Werk „Natur und Dichtung", ebenfalls mit Zeichnungen von G. Cloß. Das sind die klassischen Werke der Cloßschen Anstalt, die epochemachend auf den deutschen Buchhandel wirkten. Die Stuttgarter Verleger, dann aber die Buchhändler ganz Deutschlands, folgten auf der frei gewordenen Bahn. Bei G. Weise in Stuttgart erschienen damals die berühmten „Deutschen Bilderbogen" (Abb. 89), zu denen Menzel, Knaus, Pletsch (Abb. 93) und andere Düsseldorfer und Berliner Maler die Zeichnungen lieferten (Abb. 95); bei Adolf Bonz die berühmten Scheffelillustrationen Anton von Werners, die zum Besten gehören, was der preußische Hofmaler je geschaffen, die aber freilich ganz und gar bildmäßig, ohne jede Rücksicht auf die Holzschnittvervielfältigung, gehalten sind. Mit dem Karlsruher Schönleber fand sich dann Anton von Werner zu landschaftlichen Schilderungen für die Werke „Nord- und Ostsee" (bei Bonz) und „Italien" (bei Engelhorn) zusammen. Hallberger gab Schillers und Goethes Werke mit Illustrationen von Münchener, Düsseldorfer und Berliner Künstlern (Abb. 91 u. 92), und das vielgekaufte Werk „Ägypten" (Abb. 94) heraus, das zur Zeit der Ebersschen Romane reißenden Absatz fand. Spemann veröffentlichte die antiquarischen illustrierten Prachtwerke „Germania" und „Hellas und Rom".

Berlin trat, wenn man von Menzels Wirksamkeit absieht, erst verhältnismäßig spät als Buchhändler- und Kunstverlegerstadt hervor, aber mit dem steigenden politischen Erfolge wuchs auch die Tätigkeit der preußischen Hauptstadt auf diesem Gebiete, und

Abb. 125. Der Untergang alles Fleisches. Schnitt von Pannemaker nach G. Doré. Aus der Doré-Bibel. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart. (Zu Seite 130 ff.)

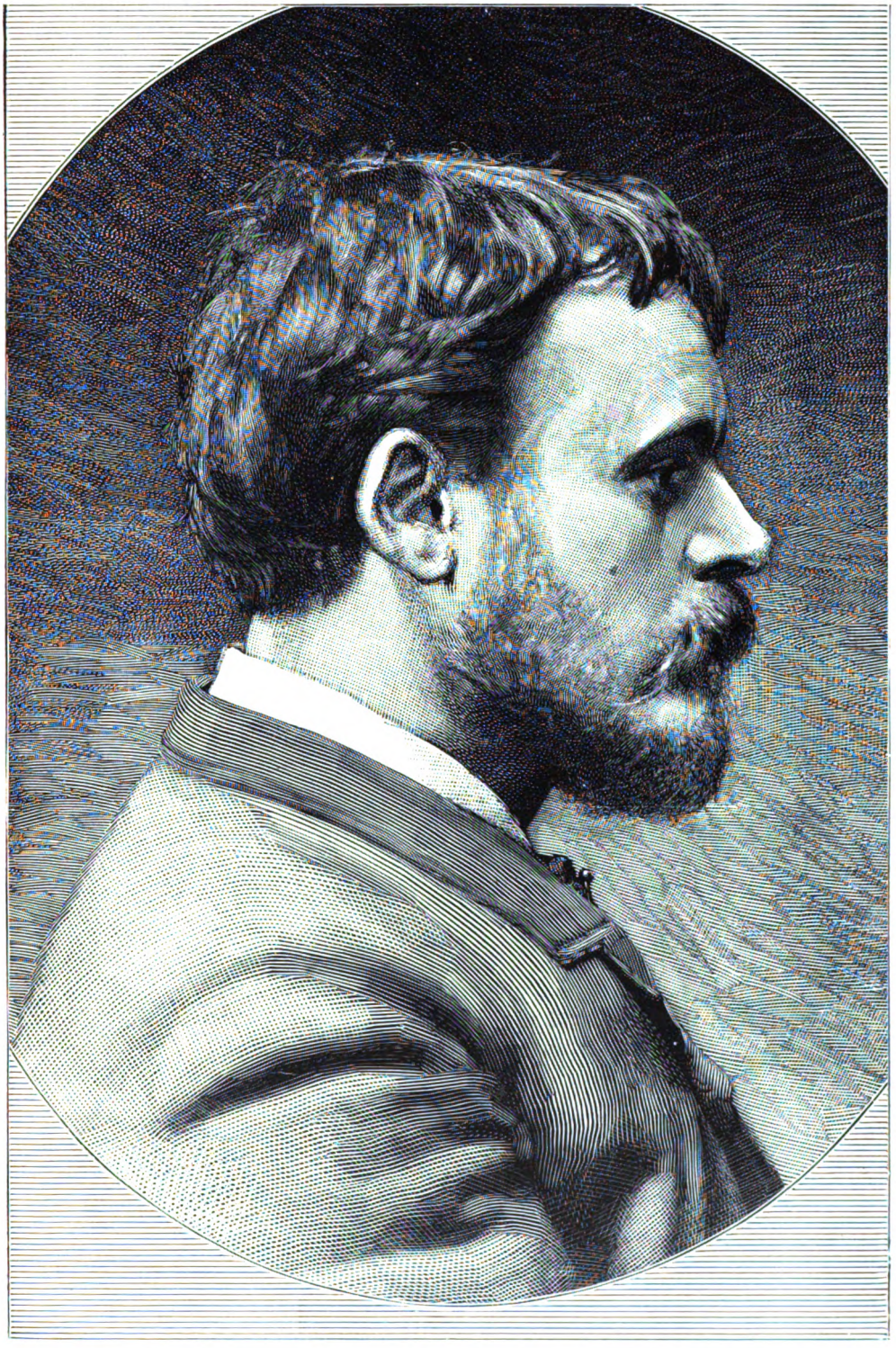


Abb. 126. Bastien Lepage. Schnitt von H. Ch. Baude aus der „Monde illustré“. (Zu Seite 132.)

seit der Begründung des Reiches machte sie Leipzig und Stuttgart eine sehr erhebliche Konkurrenz. Hier war es vor allem der Groteſche Verlag, der mit größeren Unternehmungen hervortrat (Abb. 95 u. 96). Aus seinen Offizinen kamen massenhaft illustrierte Klassikerausgaben und andere Prachtwerke ans Tageslicht. Eine der ersten dieser Publikationen war zugleich eine der merkwürdigsten: Der „Faust“ von Gabriel Max. Dies Werk, das bei seinem Erscheinen großes Aufsehen erregte, konnte freilich dem Urteil der Zeit nicht sehr lange standhalten. Wir sehen heute in den Bildern des Münchener Meisters Erzeugnisse derjenigen Illustrationsart, die wir für verfehlt halten. Ihre Fehler sind typisch für die zahllosen Illustrationen unserer klassischen Dramatik. Der Künstler, der daran geht, ein gedrucktes Theaterstück mit Bildern zu schmücken, begibt sich in eine große Gefahr. Die Eindrücke der Bühnenaufführung werden in ihm stets so stark haften, daß er sie nur schwer zu überwinden vermag. Er wird dadurch verleitet, in seinem bildlichen Schmuck sich zu sehr auf realistische Darstellungen der im Texte geschilderten Begebenheit einzulassen. Damit aber ist für den Illustrator gar nichts gewonnen. Mit gutem Grunde hat Menzel in seinen kostbaren Illustrationen zu Kleists „Zerbrochenem Krug“, die oben schon erwähnt wurden, sich weniger an die bekannten Hauptszenen des Dramas selbst gehalten als vielmehr an das, was außerhalb der unmittelbaren dichterischen Darstellung liegt, an das, was jenen Szenen vorangeht oder folgt, was sich zum Teil gar nicht auf dem Bühnenschauplatz, dem Richterzimmer Ehren-Adams, sondern draußen, auf dem Korridor, vor dem Hause zuträgt, an Situationen und Vorgänge, die in den szenischen Bemerkungen oder im Texte nur nebenbei angedeutet sind. Menzel erkannte eben, daß es für den Illustrator darauf ankommt, die Phantasie des Lesers anzuregen, nicht festzulegen, daß es falsch für ihn ist, sich darauf zu beschränken, das vom Dichter Gesagte wörtlich in die Sprache des Zeichenstiftes zu übersetzen. Diese feinen Unterschiede jedoch haben die Künstler, denen die Groteschen und andere Klassikerausgaben die Illustrationen verdankten, nicht scharf genug empfunden, so tüchtig ihre Bilder als malerische Leistungen im einzelnen sich machten. Weder die Grisaillen zu „Hermann und Dorothea“ von Arthur von Ramberg, dem ausgezeichneten Münchener Künstler und Lehrer Leibls, noch die Arbeiten von Paul Thumann zu Julius Wolffs Dichtungen (Abb. 95) oder zu Tennysons „Enoch Arden“, noch die Holzschnitte Woldemar Friedrichs, der auch zu Julius Wolffs Ruhm tätig war, machen eine Ausnahme. Auch die Künstler der großen historischen Handbücher verstanden es nicht, ihr hohes Amt mit der notwendigen Gewissenhaftigkeit zu versehen. Selbst wenn ein Künstler eine Aufgabe erhielt, die dem Anschein nach gerade in sein Spezialgebiet fiel, war das Resultat nicht besser. Im Gegenteil, wenn z. B. Vautier Immermanns „Oberhof“ (Abb. 97) — im Verlage von A. Hoffmann, in dem auch Menzels „Zerbrochener Krug“ erschien — illustrierte, wurde der Maler der Dorfnovelle gerade durch seine literarisch-anekdotischen Allüren dazu verleitet, in der realistischen Wiedergabe des Erzählten bis an die äußerste Grenze zu gehen.

Neben Leipzig und Stuttgart trat nun auch Berlin mit einer Reihe von illustrierten Journalen hervor, die ungeheure Verbreitung fanden. Die Modezeitungen waren es, die den Vogel abschossen: Der „Bazar“, dann vor allem Franz Lipperheides „Illustrierte Frauenzeitung“ (Abb. 99 u. 100) und „Modenwelt“. Ja, es tritt jetzt der Fall ein, daß Deutschland die anderen Länder in ähnlicher Weise befruchtet, wie es vorher von der Fremde angeregt worden war. Hatte man ehedem in Leipzig englische und in Stuttgart französische Überdrucke benutzt, so gaben nun der „Bazar“ und die vielfach bahnbrechende „Illustrierte Frauenzeitung“ ihre Klischees an eine ganze Reihe von fremden Ländern, ja fast an alle Sprachgebiete Europas ab und schufen sich dort Filialen. Den großen Zeitschriften Leipzigs und Stuttgarts, der „Illustrierten Zeitung“ und „Über Land und Meer“, trat in Berlin „Schorers Familienblatt“ (Abb. 101), in kleinerem Kreise nicht minder erfolgreich, an die Seite.

München war nicht besser daran als die anderen Städte. Hier versorgten der Ströfersche und der Bruckmannsche Verlag das Publikum mit den Prachtwerken, die damals auf allen Tischen der berühmten „guten Stuben“ prangten und im Geschmack des

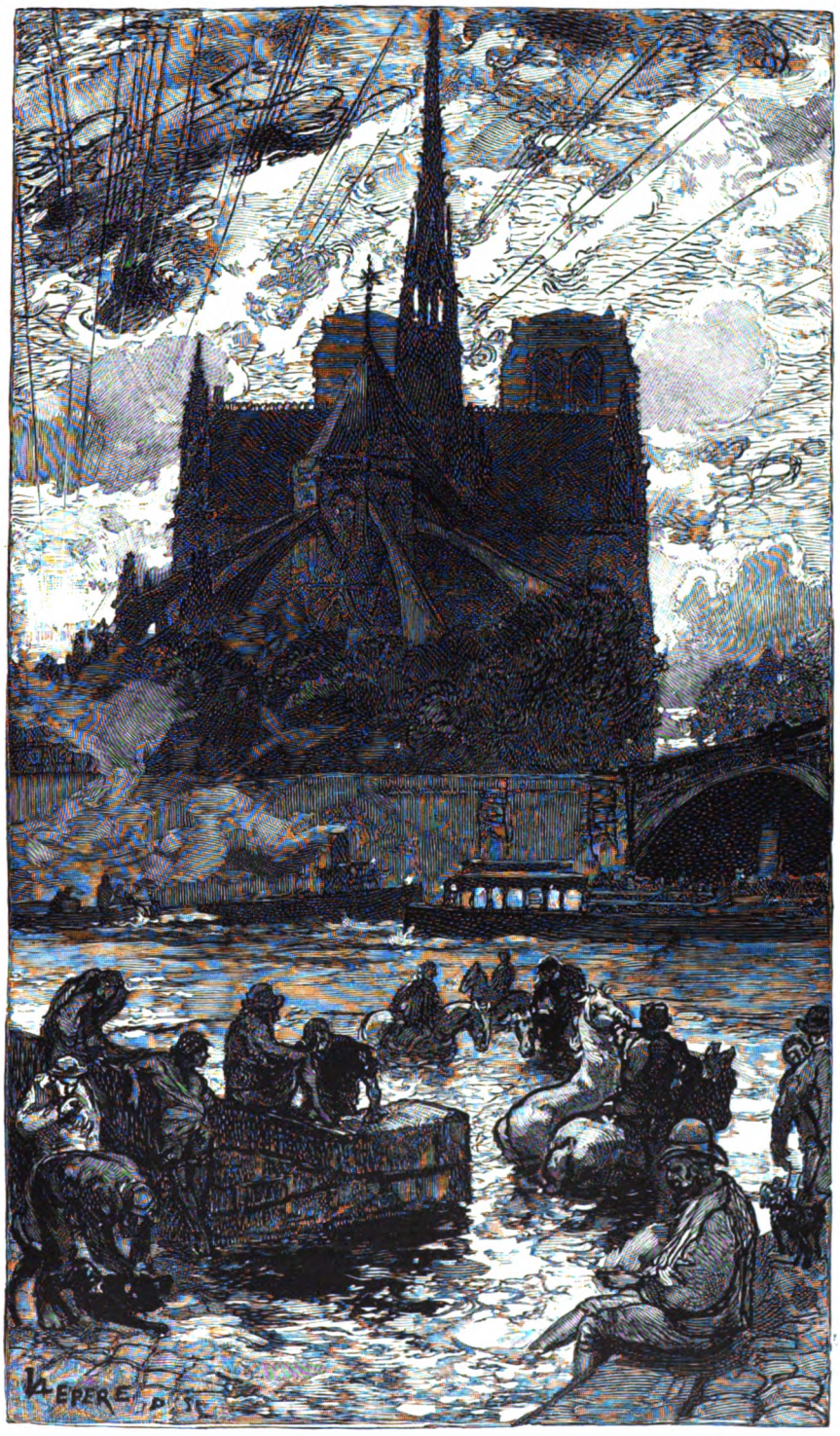
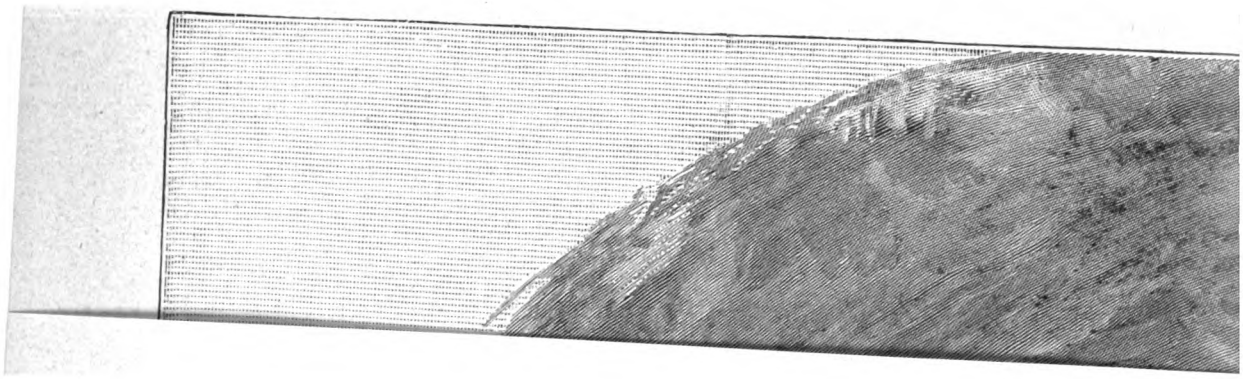


Abb. 127. Sonnenuntergang. (Motiv aus Paris.) Gezeichnet und geschnitten von A. Lepère.
(Zu Seite 132.)

Abb. 128. Schnitt von G. Kruell nach einer Photographie von Barraud-London.
Aus Scribner's Magazine vom Jahre 1889. (Zu Seite 134 u. 136.)

Publikums geradezu verheerend gewirkt haben. Goethes „Faust" muß immer wieder als Illustrationsstoff herhalten. Gabriel Max hatte ihn für seine Sonderzwecke benutzt und Anspielungen auf die seltsamen Beziehungen des Menschen zu einer übersinnlichen Welt, aber nicht in der Form wie sie Goethe vorgeschwebt haben, sondern in der Art, wie sie die moderne Wissenschaft und Pseudowissenschaft zu erklären versuchte, in sein Werk hineingebracht. Der Einfluß des Treibens der Spiritisten und Hypnotiseure, der



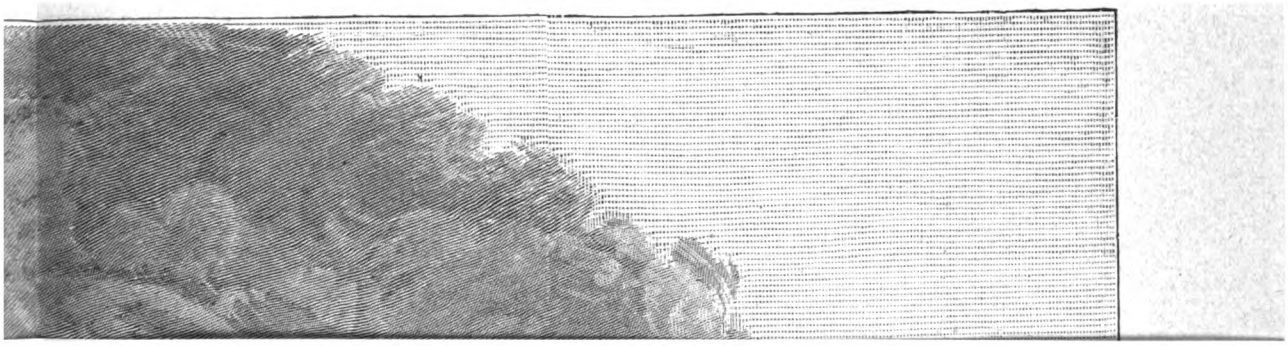


Abb. 130. Austernschiff. Schnitt von Fr. Juengling nach T. H. Twachtmann.
Aus „The Century Magazine“. (Zu Seite 134.)

Max zu so manchem merkwürdigen Gemälde anregte, mußte sich hier mit den Elementen der Goetheschen Dichtung vertragen, was eine höchst unorganische Mischung ergab. Die Faustausgaben von Ströfer und Bruckmann, jene von Seitz und Liezenmayer, diese von Kreling illustriert, verzichteten auf solche pikanten Nebenwirkungen und begnügten sich nun gänzlich mit einem recht nüchternen Festhalten an den geläufigen Bühnenbildern.

Der Bedarf nach illustrierten Zeitschriften war immer noch im Wachsen. Die Flut stieg höher und höher. In Leipzig entstanden noch die „Zeitschrift für bildende Kunst“, das „Universum“, die „Illustrierte Jagdzeitung“, das „Familienjournal“, „Der Salon“; in Stuttgart „Vom Fels zum Meer“ und „Das Buch für Alle“, um nur die wichtigsten herauszugreifen. Es ist keine Frage, daß durch diese Zeitschriften, deren Verdienste wahrlich nicht verkleinert werden sollen, viele Kenntnisse und Anschauungen, ja auch manches Wissen von Kunst und Kunstgeschichte verbreitet wurde. Anderseits kann aber nicht verschwiegen werden, daß von diesen Stellen aus nicht viel für die allgemeine Verbesserung des Geschmacks geschehen ist. Einer der hervorragendsten deutschen Verleger, Franz Lipperheide, hat selbst sehr freimütig auf diese Mißstände hingewiesen. In der Vorrede zu seinem Werk „Mustersammlung von Holzschnitten“ sagt er: „Die Buchhändler haben im deutschen Volke eine Liebhaberei für alles Süße, Glatte, Charakterlose groß gezogen, welche auszutreiben ein hartes Stück Arbeit sein wird. Will man diese Erscheinung erklären, so ist man schnell mit dem Geschmacke des Publikums zur Hand, der an allem schuld ist, der dem wirklichen Künstler, der diesem Geschmacke keine Rechnung tragen will, das Zeichnen für Blätter verleidet. Nach unserm Ermessen trug das Publikum nur zum kleinen Teil die Schuld; die Hauptsünder sind die Buchhändler und die Künstler selbst; die Buchhändler, weil sie mit Vorliebe die nachgerade mehr als langweilig werdenden Holzschnitte nach gewissen süßen Bildern bringen, wie „Vaterglück“, „Mutterfreuden“ — nur alles recht hübsch fürs deutsche Gemüt — und damit nach jahrzehntelanger Dressur es fertig gebracht haben, den Geschmack des Publikums zugrunde zu richten.“ Wir haben diesem Urteil nichts hinzuzufügen, höchstens könnte man aus Gründen der Billigkeit sagen, daß überhaupt nicht einen einzelnen Faktor des

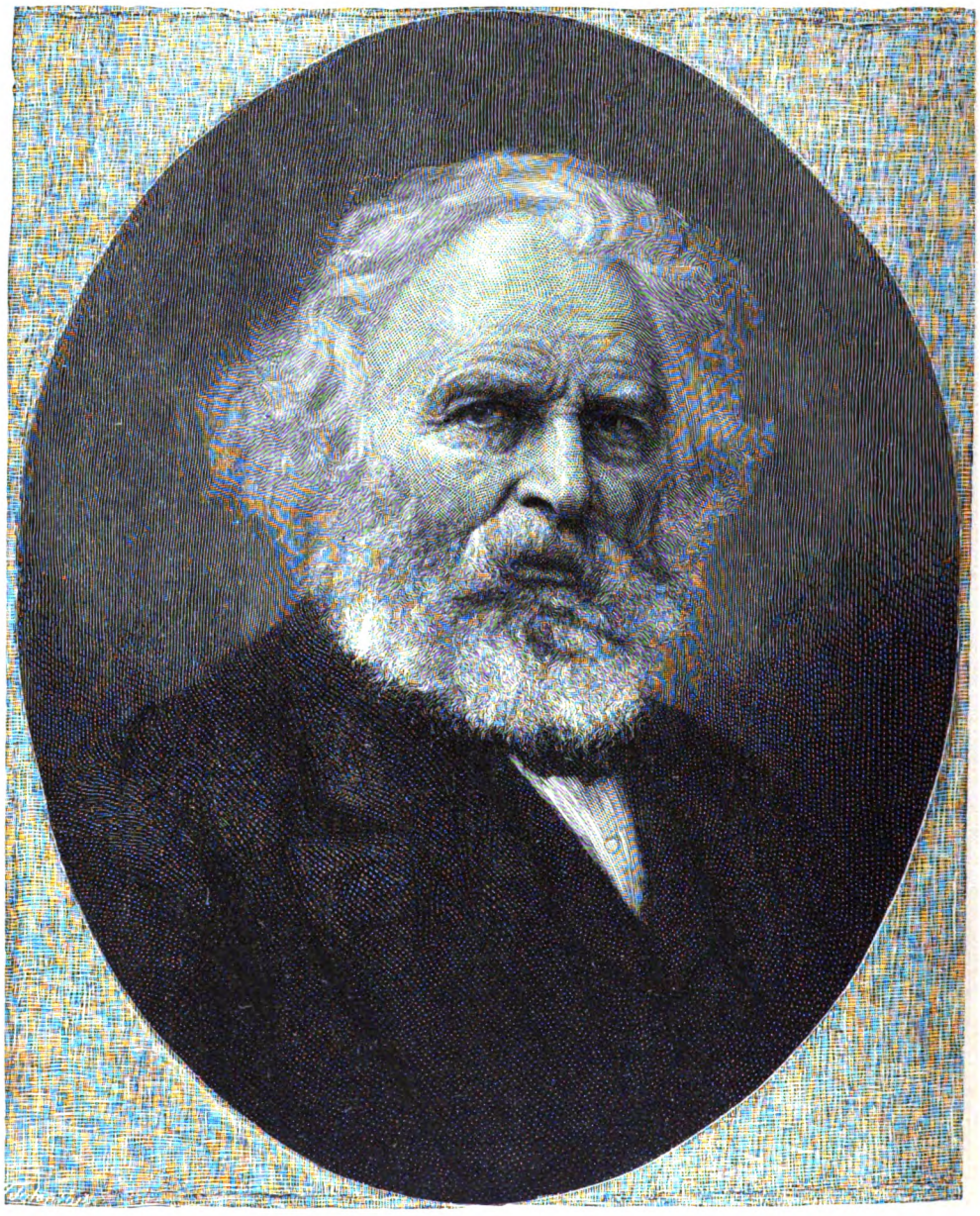


Abb. 131. W. Longfellow. Schnitt von Th. Johnſon aus „The Century Magazine“ vom Jahre 1883.
(Zu Seite 134 u. 136.)

deutſchen Kunſtlebens die Schuld für dieſe Zuſtände trifft, ſondern daß die allgemeine künſtleriſche Situation während der Jahrzehnte, die hinter uns liegen, die letzte Verantwortung dafür trägt.

Der Holzſchnitt ſelbſt aber entwickelte ſich auf dem ihm vorgezeichneten Wege — es ſei jetzt einmal dahin geſtellt, ob er ein richtiger oder ein falſcher war — in techniſcher Hinſicht zu außerordentlicher Leiſtungsfähigkeit. Der Betrieb der xylographiſchen Anſtalten blieb allerdings beſtehen und ſeine Schäden nicht minder, aber es wurde doch auch in dieſen Inſtituten viel Intereſſantes und Gutes geſchaffen. Weitreichenden Einfluß

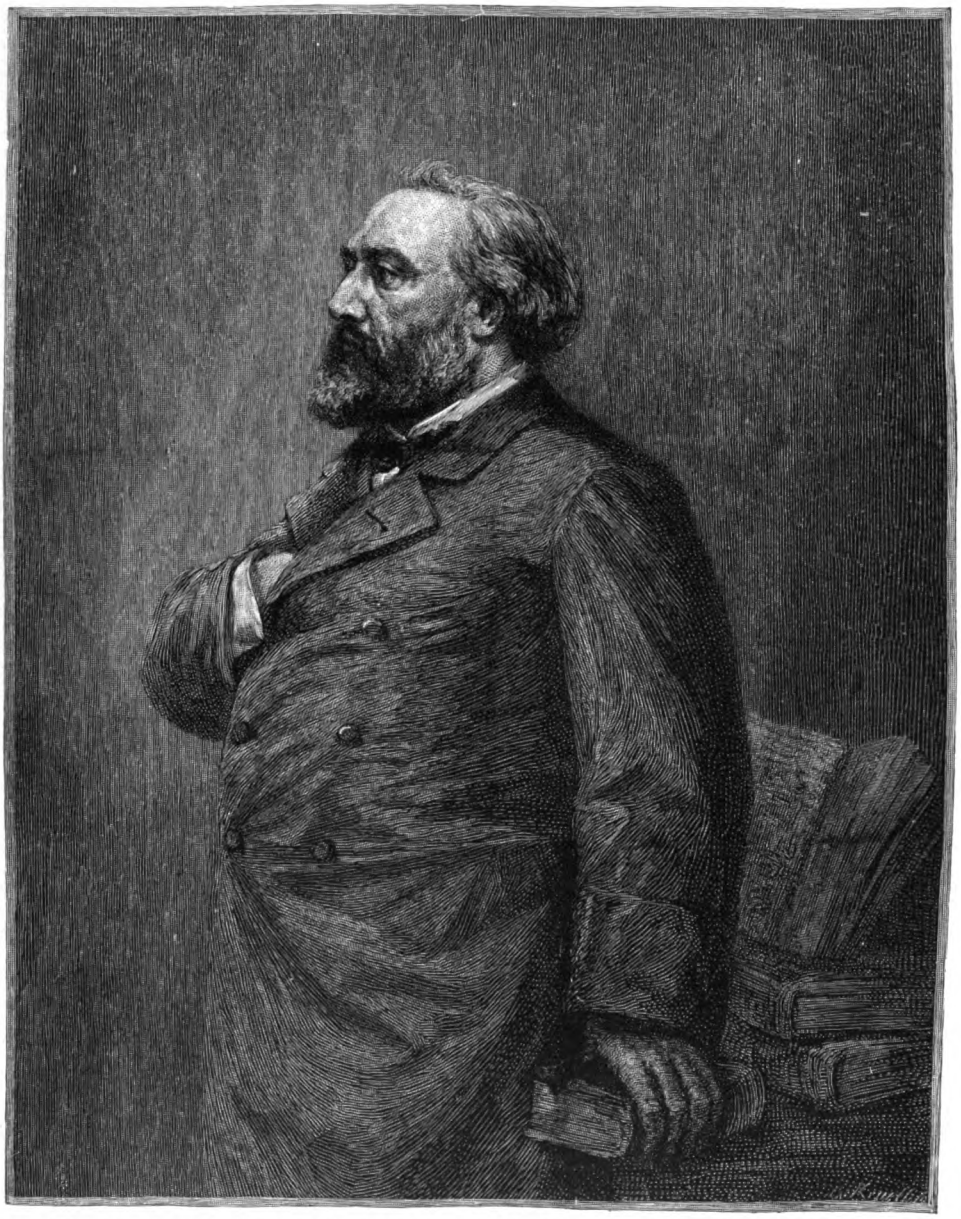


Abb. 132. Léon Gambetta. Schnitt von G. Kruell aus „The Century Magazine“ vom Jahre 1883.
(Zu Seite 134 u. 136.)

in Deutſchland hatte namentlich die betriebſame Anſtalt von R. Brend'amour. In Düſſeldorf wurde ſie begründet und dort blieb ihr Hauptſitz, aber in Leipzig, in Berlin und in Stuttgart entſtanden Filialen, welche die Mutteranſtalt an Bedeutung faſt überflügelten. Daneben hielten ſich Cloß in Stuttgart und Braun & Schneider in München auf der Höhe. In Leipzig traten in der Folge J. J. Weber, ſowie die vielbeſchäftigte Firma Käſeberg & Oertel, Paul Krey (Abb. 103—108, 110), Edler und Gedan (Abb. 112—113), in Berlin Richard Bong und Heuer & Kirmſe (Abb. 114 u. 115), in München Kneſing (Abb. 119) bedeutſam hervor. Daneben machten ſich vereinzelte Holzſchneider und Verleger

bemerkbar, wie Max Weber, der nach Brüssel übersiedelte und von dort seine Arbeiten nach Deutschland schickte, wie J. L. Trambauer, der in Nürnberg ansässig war, wie der Westermannsche Verlag in Braunschweig, der durch seine „Illustrierten Monatshefte" in die erste Stelle mit einrückte, und der Verlag des Artistischen Instituts Orell Füßli in der Schweiz (Abb. 116 u. 117). Was der moderne Tonschnitt in den letzten Jahren zu leisten vermochte, veranschaulichen die Abb. 120 u. 122 von O. Kresse-München nach Marold und von O. Riepert-Berlin nach Gabriel Max. Diese ganze Zersplitterung ist außerordentlich bezeichnend für die deutschen Zustände. Während in den anderen Ländern fast nur die Hauptstädte in Betracht kommen, wo sich alle künstlerischen, buchhändlerischen und technischen Kräfte konzentrieren, sehen wir bei uns zahlreiche kleinere Städte an der Arbeit, die sich gegenseitig Konkurrenz machen. Die Folge davon war für den Holzschnitt ebenso wie für alle anderen Gebiete unseres geistigen und künstlerischen Lebens in gleicher Weise eine nachteilige und eine vorteilhafte. Natürlich konnte sich der deutsche Holzschnitt durch diesen Mangel eines festen Mittelpunktes nicht in der organischen Weise entwickeln wie der fremdländische. Es machte sich auch das Fehlen einer absolut herrschenden nationalen Hauptstadt darin bemerkbar, daß Verleger und Künstler nicht wie im Auslande dem Publikum etwas wie einen Extrakt des nationalen Geschmacks bieten konnten. In Paris und London wird alles, was im ganzen Lande geschaffen wird, so lange und oft durchgesiebt, bis schließlich ein solcher Extrakt zustande kommt. Es bleibt dadurch der Gesamtheit der künstlerischen, kunsttechnischen und kunstgewerblichen Leistungen dort stets, auch in Zeiten des Niederganges, ein Rest von Geschmack gewahrt, der bei uns nur zu leicht völlig verloren geht. Aber die dauernde Teilung und Absonderung, die wir in Deutschland beklagen, hat auch ihr Gutes. Sie bewirkt es, daß aus den Mittelpunkten der einzelnen Landschaften Leistungen hervorgehen, die viel inniger mit dem heimatlichen Boden verwachsen sind, als das in einer modernen Weltstadt möglich ist. Und es liegt in den Verschiedenheiten der Berliner, Münchener, Dresdener, Leipziger, Düsseldorfer, Stuttgarter Kunstleistungen ein ganz besonderer Reiz, dessen Gleichen man bei anderen Völkern vergeblich suchen wird.

Nur eins blieb sich überall gleich: das Streben nach dem Malerischen, das nun immer mehr von Erfolg begleitet war. Ganz freilich ließ sich der alte Faksimileschnitt nicht verdrängen; er war zu tief im deutschen Wesen begründet. Und noch in der Blütezeit des malerischen Tonstichs gingen hier und dort Arbeiten hervor, die im wesentlichen auf sauberen Konturen und feinen, ausdrucksvollen schwarzen Linien beruhten. Besonders lange hielt sich der Faksimileschnitt im Kinder- und Bilderbuch. Hier wirkte Ludwig Richters Lebenswerk so stark, daß man nicht ohne weiteres den Sprung ins Malerische wagte. Ein sehr richtiges Gefühl hielt davor zurück, den Kleinen allzu komplizierte Arbeiten vorzulegen. Das Einfache und Schlichte, der bestimmte Ausdruck der Linien war hier vor allem am Platze. Was Richter und neben ihm der Hamburger Otto Speckter angebahnt hatten, setzte vor allem Oskar Pletsch (Abb. 93) fort, dessen Bilderbücher von Alfons Dürr in Leipzig mit liebevollem Verständnis ausgestattet und herausgegeben wurden. Pletschs „Nesthäkchen" wird für alle Zeiten zu den schönsten Blüten unserer Bilderbuchkunst gehören. Selbst ein Künstler wie Paul Thumann, der in seinen „Prachtwerken" durch Süßlichkeit und Herzigkeit schwer sündigte, hat in einem „Bilderbuch für Mutter und Kind" eine Einfachheit der zeichnerischen Sprache gefunden, die in Erstaunen setzt; dies Werk soll dem Künstler nicht vergessen werden.

Sonst aber war der Tonschnitt auf der ganzen Linie Sieger geblieben. Und es wäre ungerecht zu vergessen, daß man auch hier die ehrlichsten Anstrengungen machte, aus dem Wirrwarr des halb oder ganz handwerklichen Betriebes zu einem künstlerischen vorzudringen. Wichtig dafür war das Vorgehen des verständnisvollen Berliner Verlegers Franz von Lipperheide, der seiner schon erwähnten „Mustersammlung von Holzschnitten" im Jahre 1887 die Veranstaltung der ersten deutschen „Schwarz- und Weiß-Ausstellung" folgen ließ. Diese Ausstellung, die nacheinander in Berlin, München, Weimar, Leipzig, Wien, Düsseldorf, Köln und einigen weiteren Städten zu sehen war,

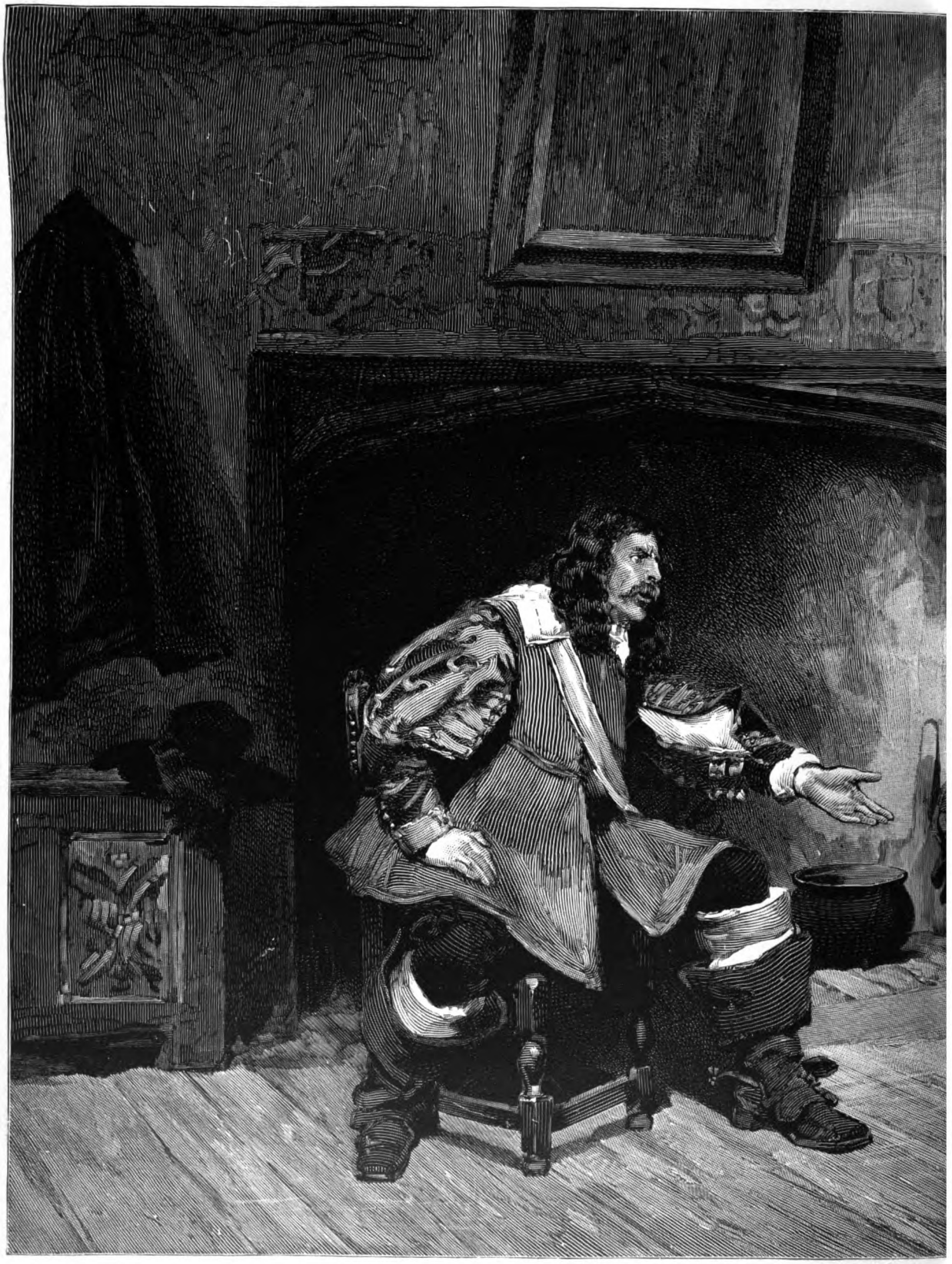
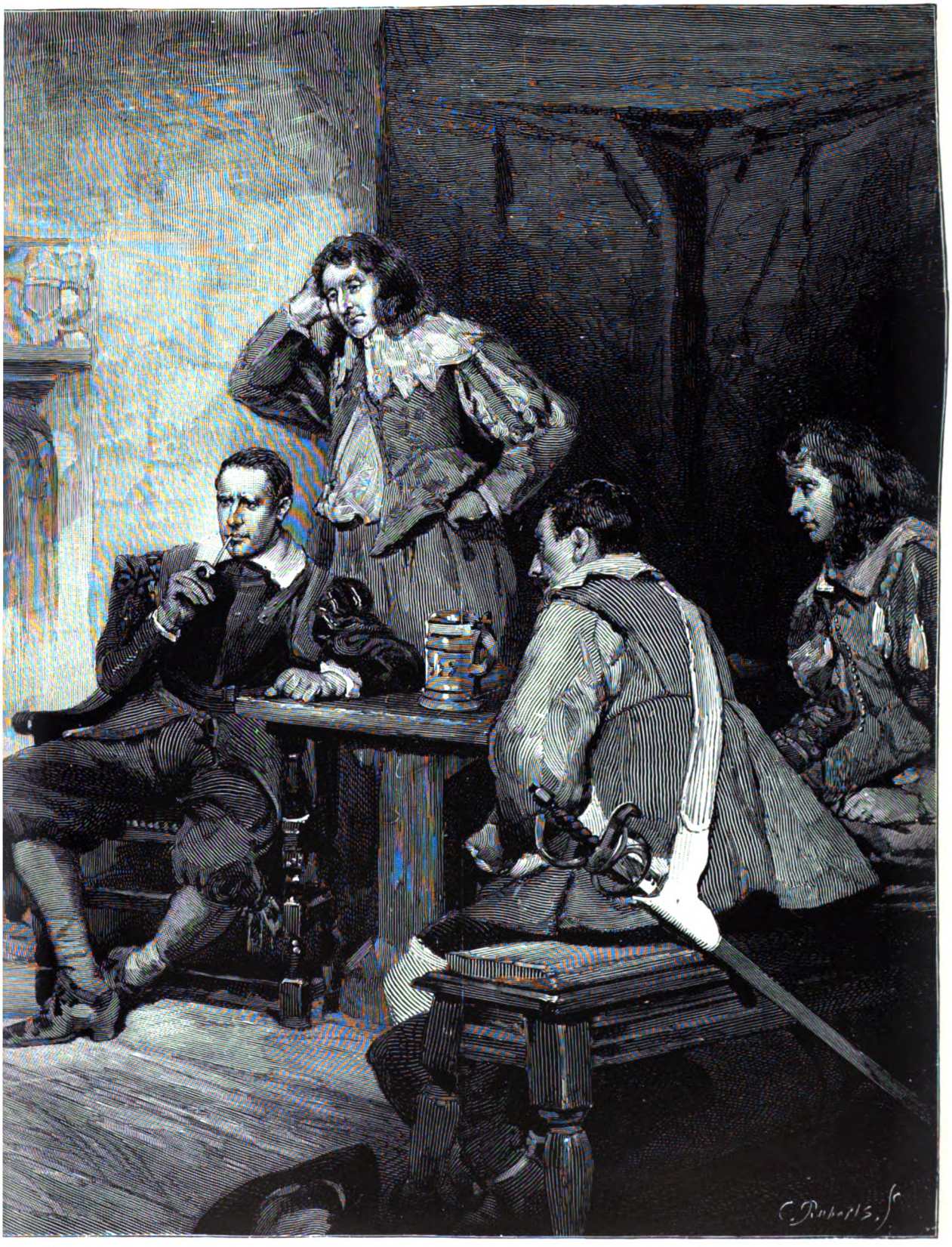


Abb. 133. Erzählung aus der Schlacht bei Edgehill. Schnitt von C. Rob



rts nach Seymour Lucas aus „The Graphic“ vom Jahre 1884. (Zu Seite 136.)

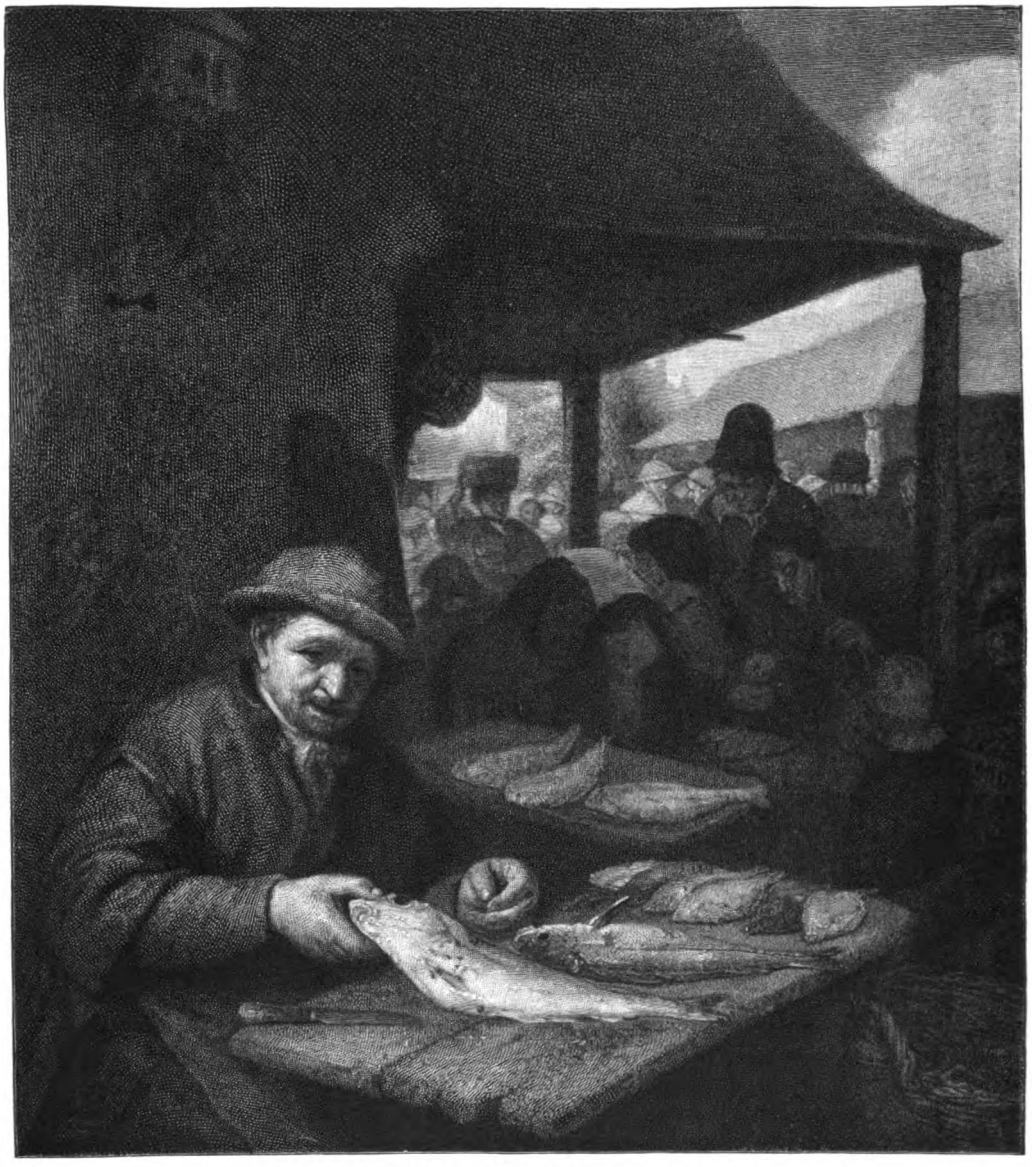


Abb. 134. Der Fischmarkt. Schnitt von T. Cole nach Adriaan van Ostade.
Aus „The Century Magazine“ vom Jahre 1894. (Zu Seite 134 u. 136.)

erregte allgemeine Aufmerksamkeit. Sie enthielt eine nicht große, aber sehr sorgsam ausgewählte Sammlung von Zeichnungen mit den dazu gehörigen Holzschnitten, soweit sie schon erschienen waren, zum großen Teil Arbeiten hervorragender jüngerer Künstler, wie Hans Bartels, Hans Gude, Max Liebermann, Friedrich Kallmorgen, Ludwig Dettmann, Hans Herrmann, Gotthard Kuehl, Hermann Schlittgen, Franz Skarbina, Richard Friese u. a., und fast durchweg Schnitte von außerordentlicher Feinheit und Akkuratesse. Lipperheide fühlte sich zu seinem damals bei uns ganz neu erscheinenden Unternehmen durch erfolgreiche Versuche des Auslandes ermutigt. Im Jahre 1880 hatte in London der Verleger des „Graphic“ die erste „Black and White-Exhibition“ veranstaltet, 1885 brachte eine „Exposition Internationale de Blanc et Noir“ in Paris, und hier wie dort

entwickelten sich diese Ausstellungen bald zu einer ständigen Institution. Nun brachte ein Preisausschreiben für die besten, zur Veröffentlichung in der Lipperheideschen „Illustrierten Frauen-Zeitung“ bestimmten Zeichnungen, die Neuerung nach Deutschland, nicht ohne hier wie in der Fremde einen günstigen Einfluß auszuüben.

* * *

Was sich in Deutschland im großen abspielte, wiederholte sich in Österreich im kleinen. Auch dort trat zu Anfang des Jahrhunderts ein Künstler auf, der, wie in Berlin Gubitz, zum Reformator des Holzschnitts geschaffen schien: Blasius Höfel (1792—1863). Seine Holzschnittkunst hat sich nicht ohne Zusammenhang mit der deutschen Schule entwickelt. Die Bemühungen Gubitz' haben auf ihn eingewirkt und ihn vom Kupferstich zur Xylographie geführt. Höfel ist einer der glänzendsten Techniker, die das Jahrhundert gesehen hat. Er hat ganz aus Eigenem heraus neue Wirkungen dadurch gesucht, daß er die Manier des Kupferstechers auf höchst originelle Weise für die Holzplatte verwertete. Grabstichel und Punktiertechnik haben die Art seines Stiches bestimmt. Und so kommt es, daß er Blätter geschaffen hat, bei denen tatsächlich manche Kenner gezweifelt haben, ob sie Kupferstiche oder Holzschnitte vor sich hätten. Daneben hat Höfel Arbeiten hergestellt, die mit einer ausgezeichneten Verwertung derber und einfacher Holzschnittstriche glänzende Wirkungen erreichen, ja sogar malerische Werte aufweisen, die aber ohne jeden Tonstich, rein mit Hilfe des Linienschnitts erreicht sind (Abb. 121). So stellt Höfel in einer Person etwa dar, was für das heutige Deutsche Reich und speziell für Berlin Gubitz und Unzelmann zusammen bedeuten. Aber er hatte nicht das Glück, daß ihm, wie Unzelmann in Menzel, ein Künstler zur Seite stand, der seiner Handfertigkeit große und würdige Aufgaben gestellt hätte. Er mußte sich begnügen, Illustrationswerke zu schaffen, deren Zeichnungen keineswegs Meisterwerke waren. Eine Ausnahme bilden höchstens Ladislaus Pyrkers „Legenden der Heiligen“, zu denen die Entwürfe von einer Künstlergruppe stammten, der auch Führich angehörte. Im allgemeinen aber hat man Höfel zu seinen Lebzeiten nicht erkannt. Und Führich, der eben genannt wurde, ließ ebenso wie Schwind, der ja bald ein Münchener ward, seine Blei- und Federzeichnungen lieber von den Mitgliedern der Münchener und Dresdener Holzschneiderschulen auf den Stock übertragen.

Erst nachdem im Jahre 1848 mit dem politischen auch das geistige und künstlerische Leben Österreichs von dem Druck der vormärzlichen Zeit befreit war, kam zugleich mit der hohen Kunst die Graphik und besonders der Holzschnitt langsam empor. Im Jahre 1851 wurde in Wien durch John Greis, einem eingewanderten Amerikaner, die „Österreichische Illustrierte Zeitung“ gegründet. Zu gleicher Zeit gab die literarisch-artistische Abteilung des Österreichischen Lloyd in Triest eine Reihe von illustrierten Werken heraus, und allenthalben regte es sich. Um die Mitte der fünfziger Jahre wurde überdies das Waldheimsche Institut begründet, das eine Unmenge verschiedenartigster Unternehmungen mit Holzschnitten versorgte. In diesem Institut wurden auch die Bilder für den Wiener „Figaro“ hergestellt, für die man, wie in München für die „Fliegenden Blätter“, die Angehörigen der jüngeren Künstlergeneration gewann. Freilich, zu zeichnerischen Taten, wie der Münchener Kreis sie hervorbrachte, gelangten die Figaro-Männer nicht. An Stelle der poetischen Empfindung trat hier eine gewisse pikante Grazie, die aber doch zu oberflächlich war, um nachhaltig zu wirken. Der „Illustrierten Zeitung“ gab R. von Waldheim einen neuen Aufschwung, indem er auch hier namhafte Künstler, wie Kriehuber und L'Allemand, heranzog. Aufsehen erregten in Wien die Arbeiten von Heinrich Knöfler, der den farbigen Holzschnitt in eigenartiger Weise erneuerte und dadurch eine weithin wirkende Anregung für die Versuche gab, bunte Blätter billig herzustellen und zu verbreiten.

Von besonderer Wichtigkeit aber für die Entwicklung des Holzschnitts und des Illustrationswesens in Österreich war das große ethnographische Werk über die habsburgische Monarchie, das auf Veranlassung des Kronprinzen Rudolf in Angriff genommen

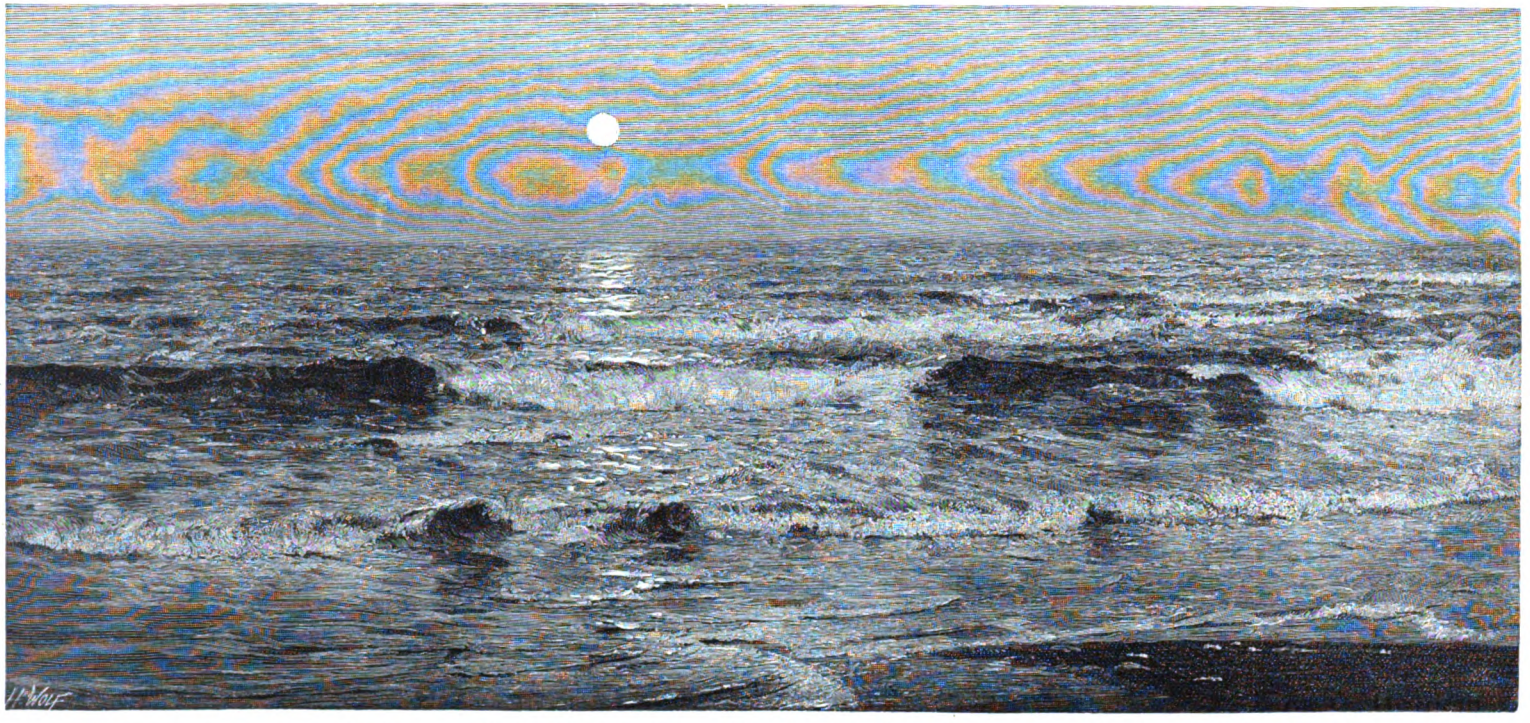


Abb. 135. Die Dämmerung. Schnitt von H. Wolf nach dem Gemälde von Alexander Harrison aus „The Century Magazine“ vom Jahre 1891. (Zu Seite 134.)

wurde. Die Rieſenpublikation, die unter dem Titel: „Die öſterreichiſch-ungariſche Monarchie in Wort und Bild“ eine Schilderung des großen, aus vielen ungleichartigen Teilen zuſammengeſetzten Reiches in populär-wiſſenſchaftlicher Form gab, wurde in dem „Xylographiſchen Inſtitut“ beſorgt, das dieſer Aufgabe ſeine Blüte verdankte. Wilhelm Hecht, der Meiſter, deſſen Holzſchnitte und Radierungen zu den beſten öſterreichiſchen Leiſtungen des Jahrhunderts gehören, wurde an die Spitze dieſes Inſtituts aus München berufen. Er vereinigte um ſich einen ganzen Stab tüchtiger Holzſchneider, die unter ſeiner Leitung das Werk zu einem wichtigen Denkmal der deutſchen Xylographie erhoben.

In der Folge hat dann die kunſtgewerbliche deutſche Renaiſſance-Bewegung, die in Wien zuerſt ihre Wellen ſchlug und zu greifbaren Reſultaten führte, dem Holzſchnitt große Aufgaben geſtellt. Die beſten kunſtgewerblichen und kunſthiſtoriſchen Blätter aus dieſer Epoche ſtammen aus Öſterreich, und ſchließlich hat die „Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt“ in Wien für die Pflege des Holzſchnitts große Verdienſte aufzuweiſen. Der Gang der Entwicklung war hier der gleiche wie in Deutſchland und überall. Vom ſtrengen Linienſchnitt ging es aufwärts zum Tonſchnitt, zur maleriſchen Stichelarbeit und dann weiter bis zu der breiten virtuoſen Manier der Amerikaner, ſo weit dieſe ſich erreichen ließ. Im ganzen aber war der öſterreichiſche Holzſchnitt mehr rezeptiv. Er hat, wenn man von Knöflers Verſuchen abſieht, nur wenige Anregungen nach außen hin gegeben.

Ganz anders ſteht der franzöſiſche Holzſchnitt im neunzehnten Jahrhundert da. Wir haben ſchon oben geſehen, daß er für Deutſchland wichtig wurde. Aber ſein Einfluß beſchränkte ſich nicht darauf, daß die Cloßſche und Hallbergerſche Anſtalt franzöſiſche Muſter zu Hilfe nahmen. Die ganze Art der Pariſer Xylographie hat immer wieder auf Deutſchland gewirkt, kaum weniger als die Pariſer Malerei. Der große Reiz, den das franzöſiſche Leben auf uns ausübt, beruht auf dem Gegenſatz der nationalen Eigentümlichkeiten. Man hat mit Recht geſagt, daß es nicht zwei andere Völker gibt, die ſo dazu geſchaffen ſind, ſich zu ergänzen. Wir lernen gegenſeitig täglich voneinander. Auch der Einfluß des franzöſiſchen Holzſchnitts auf den deutſchen ſtammt aus der völligen Verſchiedenheit ſeines Charakters von dem unſerer Xylographie. In Deutſchland blieb der Linien- und Fakſimileſchnitt immer der Ausgangspunkt — der franzöſiſche Holzſchnitt iſt abſolut auf der farbigen Wirkung aufgebaut.

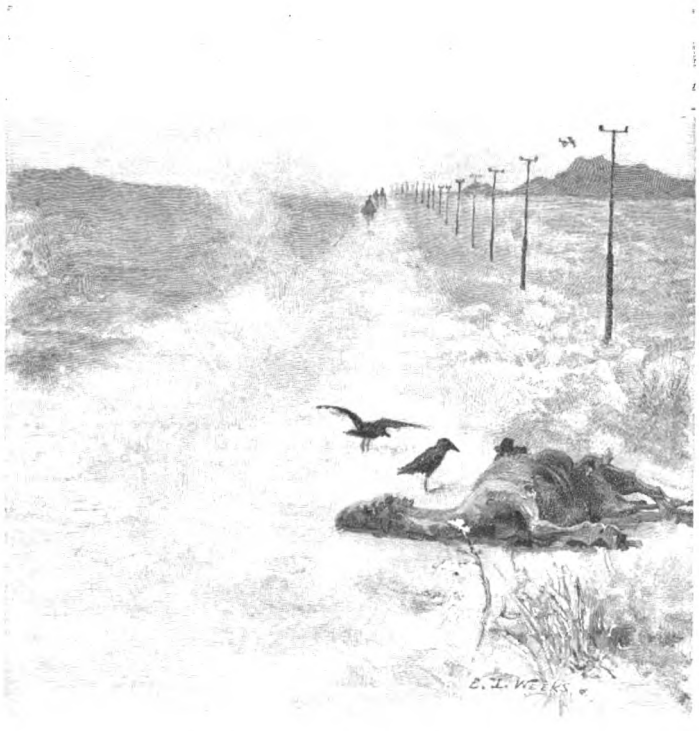


Abb. 136. Schnitt nach E. L. Weeks.
Aus „Harper's Monthly Magazine“ vom Jahre 1893. (Zu Seite 136.)

Abb. 137. Hol über. Schnitt von Florian nach dem Gemälde von Ridgway Knight. Aus „Harper's Monthly Magazine“ vom Jahre 1889. (Zu Seite 136.)

Abb. 138. Schnitt von A. Lindsay nach W. H. Gibson.
Vereinigung der Flüsse Juncal und Blanco in den Anden. Aus „Harper's Monthly Magazine“ vom Jahre 1890.
(Zu Seite 136.)

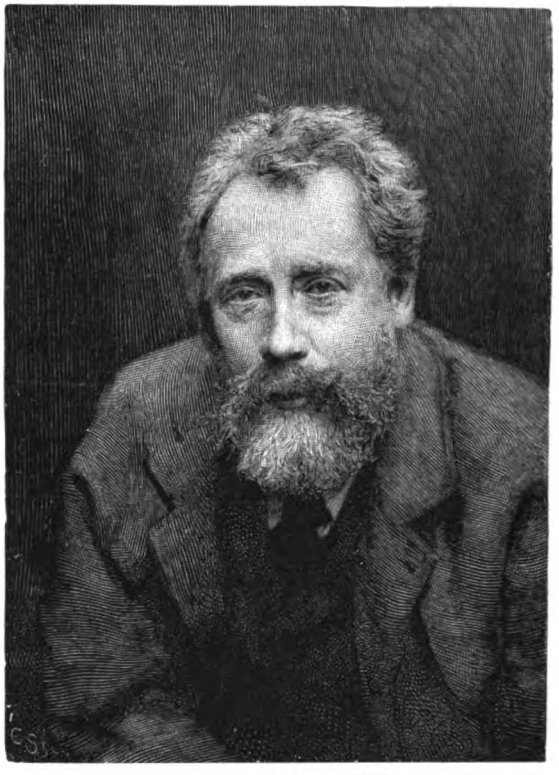


Abb. 139. W. E. Henley. Schnitt nach Photographie aus „Harper's Monthly Magazine“ vom Jahre 1893. (Zu Seite 136.)

Und die wunderbare Geschicklichkeit der französischen Maler übertrug sich auf die Zeichner und die Holzschneider. Man hat bei uns der französischen Xylographie den Vorwurf der Effekthascherei gemacht, aber ihre Effekte sind nicht durch eine äußerliche kalte Manier erreicht, sondern durch ein warmblütiges Temperament, das nach unmittelbarem und starkem Ausdruck strebt und sich nicht in kühle Zurückhaltung bannen läßt. In der Technik des Holzschnitts prägte sich diese Lust am Effekt hauptsächlich in den scharfen Gegensätzen von ganz schwarzen Schatten- und ganz hellen Lichtpartien aus. Diese Gegensätze tauchen allenthalben auf, in einem ewig abwechslungsreichen, immer neu erscheinenden Spiel. Dabei ist der französische Holzschnitt lange Zeit durchaus auf dem Wege der natürlichen Technik geblieben. Ganz von fern an die Meister des fünfzehnten Jahrhunderts erinnernd, versuchten seine Leute gern dadurch zu wirken, daß sie ganze Stellen des Holzstocks unberührt ließen, die dann beim Abdruck in voller Schwärze erschienen. In der Art, wie diese Stellen ausgewählt wurden, zeigt sich ein Geistreichtum und eine künstlerische Sicherheit, die verblüfft. Und zwischen den Licht- und Schattenpartien hin und her gehen bewegte Linien von höchst ausdrucksvoller Sprache. Der Strich des deutschen Zeichners ist meist solider, behäbiger, empfindsamer, der des Franzosen aber im Durchschnitt treffender und packender.

Auch der französische Holzschnitt verdankte, wie der deutsche, seine Wiedergeburt dem englischen. Wir hatten von ihm zuletzt gelegentlich der Wirksamkeit der Papillons und Le Sueurs gesprochen. Nach der Zeit dieser Männer wurde es wieder stiller, bis vier englische Xylographen: Charles und John Thompson, dann Andrew und Best, nach Paris kamen und neue Anregungen brachten. Aber es dauerte nicht lange, bis die Franzosen sich von dem Einfluß der englischen Schule emanzipierten, und durch die alles in sich konzentrierende Kraft des nationalen Mittelpunktes Paris gelang es ihnen nun, ihren Holzschnittstil viel charakteristischer und eigenartiger auszuprägen, als uns das glücken konnte. Freilich, es fehlt den französischen Blättern die poetische Tiefe, der lyrische Zug, der in den besten deutschen Arbeiten zu finden ist, dieses Verschlossene, Zurückhaltende, Keusche, das in den Linien von Richter und Schwind lebt. Für solche Eigenschaften treten in Frankreich die Grazie, der Witz und der Chic ein, die dort, ebenso wie bei uns die gemütvolle Poesie, dem Charakter des Volkes entsprechen und seinen Bedürfnissen entgegenkommen. Es ist darum nur natürlich, daß eine der größten Leistungen des französischen Holzschnitts auf dem Gebiete der Karikatur liegt, der scharfen politischen und gesellschaftlichen Satire, die im öffentlichen Leben eine ungeheure Macht wurde. Unmöglich damit zu vergleichen, was etwa der Kladderadatsch für Preußen und Deutschland bedeutete. Die ersten hervorragenden Meister des Holz-

schnitts, die in den dreißiger Jahren in Frankreich auftreten, sind Satiriker: Grandville und Gavarni. Grandville ist nicht gerade ein Karikaturenzeichner, aber er bewegt sich auf dem Felde satirischer Didaktik. In seinen Bildern zu den Fabeln des Lafontaine und in den „Scènes de la vie privée et publique des animaux“ (1842) zeigt er sich als ein Meister ersten Ranges. Wenn er in diesem kostbaren Büchlein unter der Tiermaske Menschengesichter, Typen, die uns allen vertraut erscheinen, hervortreten läßt, so geschah das nicht mit dem genialen, großzügigen Humor, den später Oberländer bei uns entwickelte, aber dafür mit dem graziösen Witz des Pariser Causeurs. Gavarni jedoch ist der Großmeister der politischen Tageskarikatur. Er hat sich dabei meistens der Lithographie bedient, die in Frankreich eine so große Blüte erlebte, als sie in Deutschland nach dem ersten Aufschwung rasch wieder in Vergessenheit geriet. Doch in den von sprühendem Geist erfüllten Blättern des „Diable à Paris“, die Gavarni schuf, hat er auch den Holzschnitt mit fabelhafter Sicherheit benutzt.

Abb. 140. Illustration aus dem Beschäftigungsbuch „Ehon-tokiwa-gousa“ von Nishigabe Sukenobu aus dem Jahre 1730. (Zu Seite 138.)

In die dreißiger Jahre schon fällt der erste Aufschwung der französischen Zeitschriften- und Buchillustration. Das „Magazin pittoresque“ ward der wichtigste Sammelpunkt für die Pariser Xylographen. Unter den illustrierten Werken ragten der „Gil Blas“, den Paulin herausgab und den Jean Gigoux illustrierte, sowie des Verlegers Curmer Ausgabe von Paul et Virginie (1837) weit hervor. Gigoux ist noch ein Vertreter der einfacheren, dem Faksimileschnitt nahe stehenden Technik; aber auch er ist in der Zeichnung schon geistreicher und subtiler als die früheren Meister. Er nimmt dadurch in Frankreich eine ähnliche Stellung ein, wie Menzel bei uns. Doch auch der große französische Künstler, der gemeinhin mit Menzel in Parallele gestellt wird: Meissonier, war in gleichem Sinne tätig. Noch sein im Jahre 1855 erschienenes Meisterwerk: die illustrierte Ausgabe von Balzacs Werken, hielt sich in dieser sauberen Manier, die von der Tonmalerei der Jüngeren weit entfernt blieb. Eine historische Stellung nimmt in jener älteren Epoche daneben Raffet ein, der Verherrlicher Napoleons, der Vater der modernen Schlachtenmalerei. Raffets berühmtestes Holzschnittwerk, die monumentalen „Portes de fer“, die der Herzog von Orleans, Louis Philipps

Abb. 141. Aus den Ansichten des Fuji. Farbiger Schnitt nach Hokusai. Autotypisch verkleinert. (Zu Seite 144.)

Abb. 142. Harunobu: Unterhaltung japaniſcher Frauen.
Autotypiſch verkleinert. (Zu Seite 142.)

Sohn, angeregt hatte, galt allerdings nicht dem Ruhme des Napoleonreiches, ſondern den Waffentaten Frankreichs in Afrika. Es lebt darin bereits der nationaliſtiſche Stolz des heutigen Franzoſen auf die Armee, deren Geſtalten mit ruhmgierigem Pathos als göttergleiche Helden vorgeführt wurden. Glänzende Techniker ſtanden in jener Zeit den Pariſer Zeichnern zur Verfügung: an erſter Stelle Hébert, Lavoignat und Piaud, dem wir in der zweiten Periode wieder begegnen werden. Sie alle waren an der Ausführung der Bilder zu den „Portes de fer“ beteiligt.

In den vierziger Jahren aber kommt auch für Frankreich ein neuer Umſchwung. 1843 entſtand die große Zeitſchrift „L'Illustration“, die raſch der Mittelpunkt des ganzen Journalweſens wurde. Nun tritt der Tonſchnitt in ſeine Rechte. Alle die Neuerungen, die wir ſchon kennen, werden eingeführt: das Hirnholz, der Stichel, dann bald die Photographie auf den Holzſtock. Der Name eines Mannes iſt es, der nun alle anderen überſtrahlt und dem ganzen jüngeren franzöſiſchen Holzſchnitt überhaupt das Gepräge gibt: Guſtave Doré tritt auf und reißt die Zeichner und Xylographen der ganzen Welt mit ſich fort. Auch Doré iſt aus dem Kreiſe der Karikaturenzeichner hervorgegangen. Im „Journal pour rire“ erſchienen ſeine erſten Sachen, zunächſt noch zahm und von der Art der älteren Schule nicht allzuweit entfernt. Aber ſchon als er im Jahre 1855 in den Mitarbeiterkreis des „Journal pour tous“ eintrat, das Jules Simon begründet hatte, verblüffte er Künſtler und Publikum durch ſeine kecke maleriſche Manier. Von nun ab bleibt Doré, ebenſoviel angefeindet und gehaßt wie bewundert, im Mittelpunkt des allgemeinen Intereſſes. Den ganzen Reichtum ſeiner unbändigen Phantaſie entfaltete er zuerſt, als ihn der ſpekulative Verleger Dutacq dazu gewann, Balzacs „Contes drôlatiques“ zu illuſtrieren. Nicht weniger als 425 Vignetten ſchuf er für dieſes phantaſtiſche Buch, dies echte Produkt galliſchen Geiſtes (Abb. 123). Die ganze bizarre Ausgelaſſenheit Balzacs, der groteske Humor und die ſinnliche Glut ſeiner Erfindung ſpiegeln ſich in

den Bildchen wieder, und wenn Balzac in diesen Erzählungen als ein Nachfolger Rabelais' auftritt, so zeigt sich Doré auf den Bahnen jenes Kupferstechers und Radierers Callot, der im siebzehnten Jahrhundert als Meister des zeichnerischen Capriccio gefeiert wurde. Auch Doré mußte sich seine Xylographen erst erziehen, und er hatte das Glück, das noch immer den großen Zeichnern für den Holzschnitt geblüht hat: einen Techniker zu finden, der ihm kongenial war. Es war Héliodor Pisan. Dieser Xylograph hatte schon lange vorher mit größtem Erfolge nach tonigen Wirkungen und malerischen Lichteffekten gestrebt. Es ist bezeichnend für ihn, daß er das Wagnis unternahm, Rembrandts berühmte Radierung „Die drei Bäume" auf den Holzstock zu übertragen (Abb. 124). Doré kam seinen Neigungen entgegen, und aus ihrer Arbeitsgemeinschaft entsprang eine ganze Schule, die das Faksimile bald gänzlich in den Hintergrund drängte.

Im Publikum hatten die „Contes drôlatiques" zunächst noch keinen Erfolg. Das zweite größere Werk der Freunde aber, die „Aventures du chevalier Jaufre et de la belle Brunissende", schlug schon besser ein. Dorés Zeichnung steht hier bereits auf ihrer Höhe; sie ist von einer so dramatischen Wucht, von einer so unermüdlichen Kraft, den Beschauer in Aufregung zu erhalten, von einer solchen Kunst, mit immer neuen malerischen Effekten zu blenden, besonders mit strahlenden Lichtern, die plötzlich wie auf der Bühne durch dunkle Schatten hinhuschen, daß das Auge nicht zur Ruhe kommt. Nicht weniger zeigt sich des Zeichners Temperament in der illustrierten Ausgabe des „Ewigen Juden" (1856). Das ist weniger eine bildliche Darstellung des alten Volksbuches, als vielmehr ein Seitenstück zu des jungen Goethe groteskem Fragment. Dorés zeichnerische Fruchtbarkeit kennt von nun ab keine Grenzen mehr. Nach dem „Ewigen Juden" erscheint Dantes „Hölle". Hier hat er die Freude, der großartigsten dichterischen Phantasie, die jemals sich kundgegeben hat, folgen zu können. Wie im Taumel scheinen diese Blätter hingehauen, ohne Rücksicht auf das Detail, nur in der Absicht, den ungeheuern, erschütternden Eindruck des Gedichtes im Bilde wiederzugeben. Von dem pikanten Geistreichtum Meissoniers ist nichts mehr zu spüren. In großen, eiligen, kühnen Strichen

Abb. 143. Utamaro: Insekten. Yedo 1788.
Autotypisch verkleinert. (Zu Seite 143.)

raſt der Kohleſtift über das Papier. Nur das Ganze wird ins Auge gefaßt. Selbſt der Ausdruck der Geſichter wird oft vernachläſſigt, um nicht vom Geſamteindruck abzulenken. Die Schwierigkeiten, die den Holzſchneidern damit geſtellt wurden, waren außerordentliche. Aber Piſan, dem einige Helfer zur Seite traten, unter denen wir Piaud wiederfinden, war auch dieſer Aufgabe gewachſen. Merkwürdig iſt es, wie es den Xylographen gelang, durch die größere oder geringere Kraft des Druckes, mit der der Stichel ins Holz getrieben wurde, die Zwiſchentöne der getuſchten und gewiſchten Zeichnungen wiederzugeben. Zwiſchen dem Weiß des Papiers und dem Schwarz der dunkelſten Linien erſcheinen graue Töne, die unter ſich wieder mannigfach nuanciert ſind. Auch Dorés Art der Illuſtration ging darauf hinaus, Bilder, die wie verkleinerte Gemälde ausſahen, in das Buch einzufügen. Von einem Erfaſſen der dekorativen Aufgabe iſt keine Rede. Es wird, allerdings mit ungeheurer Verve, das im Text Erzählte und Geſchilderte noch einmal dargeſtellt. So war Dorés Methode in der „Hölle“, die bereits gewaltiges Aufſehen machte, ſo in der 1865 bei Mame erſchienenen Bibel, die ſeinen internationalen Ruhm begründete (Abb. 125). Dorés Tätigkeit iſt jetzt bereits von einer nervöſen Haſt. In einem Jahre wird die große Reihe der Zeichnungen zur heiligen Schrift geliefert, und ganz raſch muß auch die Übertragung auf den Holzſtock vollendet ſein. Es kann nicht ausbleiben, daß dabei gelegentlich Wiederholungen mit unterlaufen. Zumal im Landſchaftlichen und in der Art der Beleuchtung finden ſich in der Bibel manche Parallelen; der Beſchauer hat nicht ſelten das Gefühl einer gewiſſen Eintönigkeit, und er wird durch die immer gleiche angeſpannte Erregung, mit der er erfüllt werden ſoll, ein wenig ermüdet. Trotzdem wurden auch die nächſten Früchte von Dorés erſtaunlicher Tätigkeit mit allgemeinem Jubel aufgenommen. Ein Dezennium voll unglaublicher Arbeit ſtand der Meiſter noch an der Spitze der franzöſiſchen Holzſchneidekunſt. Der „Hölle“ Dantes ließ er 1868 das „Purgatorio“ und das „Paradiſo“ folgen. Tennyſons „Idyll“ ſchloß ſich an, dann ein Rabelais und, als Abſchluß einer langen Reihe weiterer Illuſtrationen, zu deren

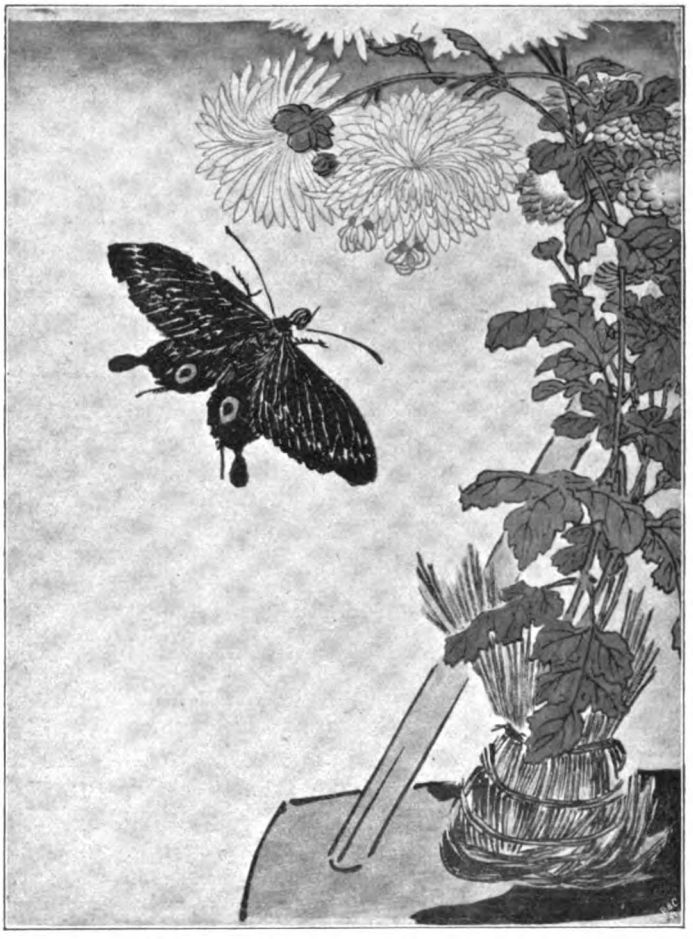


Abb. 144. Utamaro: Stillleben. Autotypiſch verkleinert.
(Zu Seite 143.)

Aufzählung allein uns der Raum gebricht: der „Rasende Roland" des Arioſt. Dieſes letzte Werk iſt noch einmal nach jeder Richtung hin charakteriſtiſch für den Unermüdlichen. Hier konnte er allen Launen ſeiner romantiſchen Phantaſie die Zügel ſchießen, wilde groteske Gruppen durcheinander wirbeln laſſen, durch bizarre Beleuchtungseffekte die dämoniſche Wildheit der Dichtung wieder abſpiegeln. Auch galt es hier, wie in der Bibel, gar häufig gerade die Aufgabe zu löſen, die er mit beſonderer Virtuoſität zu überwinden verſtand: nämlich Maſſenſzenen zu ſchildern, in denen zahlloſe Geſtalten ſich zuſammendrängen, um weit im Hintergrunde zu verſchwinden. Nach wie vor verſtanden es die Holzſchneider, an ihrer Spitze immer wieder Piſan, neben dem jetzt in erſter Reihe Pannemaker (Abb. 125) hervortrat, jeder Laune und jedem Raffinement ſeiner Zeichnung zu folgen.

Doch auch die phantaſtiſche Romantik der Doréſchen Kompoſition veraltete. Dem gewaltigen Aufgebot ſeiner Effekte ſetzten Jüngere, wie Daniel Vierge, die naturaliſtiſche Friſche und Unmittelbarkeit der modernen Malerei entgegen. Vierge rettete ſich aus der Malerei ſogar den Pinſelſtrich in die Illuſtrationszeichnung hinüber und lehrte die Xylographen, ihn in ihrer Sprache auszudrücken. Der Holzſchneider Martin ward für ihn, was Piſan für Doré geweſen war, und brachte es fertig, bei den Illuſtrationen zu Michelets „Histoire de France" wie bei den Bildern zu Vierges berühmter Ausgabe von Victor Hugos „Notre Dame de Paris" den ganzen nervöſen Impreſſionismus der Zeichnung auf den Holzſtock zu bringen. Vierge hat an Fruchtbarkeit Doré nicht viel nachgegeben; hat er nicht eine ſo große Menge umfangreicher Werke herausgegeben, ſo hat er durch eine Unzahl ſchnell hingeworfener Zeichnungen an den illuſtrierten Blättern mitgearbeitet. Zumal der „Monde illustré" veröffentlichte faſt jede Woche Arbeiten ſeiner Hand. Und eine ganze Schule von Zeichnern und Holzſchneidern zog Vierge wie Doré hinter ſich her (Abb. 126 u. 127).

In England begegnen wir der gleichen Entwicklung. Wir hatten den engliſchen Holzſchnitt in dem Augenblick verlaſſen, da Bewicks Erfindung die Xylographie jenſeits des Kanals von Grund aus reformiert hatte. Der Ruhm des engliſchen Holzſchnitts blieb auch in der Folge hauptſächlich auf das techniſche Gebiet beſchränkt. Von London aus kamen John und Charles Thompſon nach Deutſchland und Frankreich, um die Lehren Bewicks als Apoſtel zu verbreiten, doch die künſtleriſche Seite des Holzſchnitts iſt weder bei uns noch in Frankreich durch England beeinflußt worden. Der Wert des engliſchen Holzſchnitts aber liegt darin, daß die Xylographen jeder Zeichnung in einer Weiſe gerecht wurden, wie man das bei uns nicht kannte. Jedes Blatt der großen illuſtrierten Zeitſchriften, wie der „Art Union", die ſeit 1837, und der „Illustrated London News", die ſeit 1842 erſchienen, war ein Meiſterſtückchen (Abb. 129). Ungeſchicklichkeiten und Roheiten trifft man ſchon in den erſten Jahrgängen nicht mehr an. Mit glänzendem Geſchick verſtanden es auch die Xylographen des „Punch", die humoriſtiſchen, derb burlesken Zeichnungen der Karikaturiſten wiederzugeben. Der charakteriſtiſche engliſche Humor, der in den Linien dieſer Satiriker lag, wurde von den Technikern ohne Reſt auf den Holzſtock übertragen.

Der engliſche Holzſchnitt unterſcheidet ſich in ſeiner ganzen Art weſentlich vom franzöſiſchen und deutſchen. Er hat nicht die ſchlichte Art des Fakſimile, in der wir Beſonderes leiſten, dieſe oft etwas ungelenke Manier, hinter der ſich doch ſo viel Empfindung verbirgt; er hat auch nicht die raffinierten Effekte des franzöſiſchen Holzſchnitts, die grellen Gegenſätze zwiſchen ſchwarzen Schattenpartien und ſcharfen Lichtern, die hineinſpielen. Der Engländer iſt in ſeiner ganzen Art auch hier kühler als der Deutſche und der Franzoſe. Die Virtuoſität ſeiner Stichelführung hat nie etwas eigentlich Erwärmendes, Hinreißendes. Die techniſchen Neuerungen Bewicks ſind natürlich nirgendwo ſo benutzt worden wie in England. Die Malerei mit kleinen weißen Linien, die der Spitzſtichel überall aus der ſchwarzen Grundfläche herausſchneidet, ward hier in erſtaunlichem Maße ausgebildet. Wichtig war für England, daß es den fabrikmäßigen Anſtaltsbetrieb, der ſich in Frankreich und noch mehr in Deutſchland einbürgerte, nie kennen lernte. Überhaupt hat der engliſche Geſchmack den Holzſchnitt dort vor den

schlimmsten Auswüchsen bewahrt. Von der Hochflut der Prachtwerke blieb das Publikum verschont, dafür wurde die Illustration der Wochenblätter, selbst die Zeichnung von Tagesereignissen durchschnittlich mit mehr künstlerischem Verständnis hergestellt als bei uns. Die Zeitschriften, die bei uns vielfach Beförderer der Geschmacklosigkeit waren, sind dort tatsächlich überwiegend Verbreiter des Geschmackes geworden. In dem allerdings nicht überall vorbildlichen „Penny Magazine", das 1832 von Charles Knight begründet wurde und das Vorbild des viel tiefer stehenden deutschen „Pfennig-Magazins" ward, in den großen Journalen, die zum Teil heute noch in allen englischen Bürgerhäusern Eingang finden: dem „English Magazine", „Art Magazine", „Quiver", „Cassel's Magazine", „Art Journal", „Good Words", „Sunday Magazine" und all den anderen, vor allem aber in den größten und wichtigsten Erzeugnissen der periodischen Literatur: den „Illustrated London News" und dem „Graphic" (Abb. 130), wurde doch dafür gesorgt, daß das Publikum vor kunstverlassener Schluderarbeit bewahrt wurde. Der heutige Stand des englischen Kunstgewerbes zeigt, welche schönen Früchte eine solche künstlerische Volkserziehung tragen kann. Als das „Penny Magazine" erschien, war noch der Kupferstich und vor allem der Stahlstich als Illustrationsmittel beliebt, dann aber eroberte sich der leichter herzustellende Holzschnitt in kurzer Zeit das ganze Gebiet. Die „Illustrated London News", von Herbert Ingram begründet, waren bereits vollkommen auf den Holzschnitt gestellt. Hier gaben sich nun im Laufe der Jahre alle bekannten Maler ein Rendez-vous. Landseer, Leslie, Wilkie und viele andere treffen wir im Mitarbeiterkreise dieses Journals. 1869 trat dann der „Graphic" als gewichtiger Konkurrent daneben auf. W. L. Thomas, sein Begründer und Direktor, hatte das Prinzip, die jüngere Künstlergeneration heranzuziehen. Mit Arbeiten für die Anfangs-Jahrgänge des „Graphic" hat sich z. B. der junge Herkomer, dem es damals recht schlecht ging, seine ersten größeren Einnahmen erworben. Eine Eigenart des englischen Holzschnitts aber beruht darin, daß unter den Technikern so wenig wie unter den Zeichnern nach Bewick einzelne hervorragen, die durch ihre Arbeit plötzlich einen Umschwung herbeiführen oder neue Wege eröffnen. Auch hier liegt der Wert der englischen Leistungen in dem Zusammenarbeiten gleichmäßig geschulter Kräfte, bei denen die Gesamtheit wichtiger ist als die einzelnen Mitglieder.

* * *

Nordamerika trat erst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts überhaupt eigentlich in die Kunstgeschichte und damit auch für unser Sondergebiet in die Zeit ein, wo von einer eigenen Entwicklung die Rede war. Aber die schnelllebigen Amerikaner holten rasch nach, was sie versäumt hatten, und der amerikanische Holzschnitt ward bald ein wichtiger Teil der modernen graphischen Kunst. Gewiß gab es schon vor 1850 jenseits des Ozeans Maler, Zeichner und Holzschneider. Sie standen naturgemäß durchweg unter dem bestimmenden Einfluß Englands. Alexander Anderson, der den offiziellen Titel eines „Vaters des amerikanischen Holzschnitts" führt, war ein Nachahmer Bewicks, der, so gut es gehen wollte, die Art des englischen Meisters kopierte. Dann kamen aus Europa selbst, abermals aus England, spekulative Xylographen herüber, die in der Neuen Welt verwerten wollten, was sie zu Hause gelernt hatten. Die ganze Glätte und Kälte der Bewick-Schule, ihre stahlstichartige Manier fand hier ihr Echo. Nur ein Vollblutamerikaner ragt in jener Zeit aus der Menge der schlecht und recht arbeitenden Holzschneider hervor: A. V. S. Anthony, der artistische Leiter der Firma James R. Osgood & Co. in Boston, die eine große Menge illustrierter Bücher auf den Markt brachte. Von Anthony, kann man sagen, stammt die eigentliche amerikanische Holzschneiderschule her, deren Wesen sich durchaus von dem der europäischen Xylographie unterscheidet. Dieser Grundunterschied beruht darin, daß der amerikanische Holzschnitt absolut und radikal Tonschnitt ist, daß er skrupellos auf das Malerische ausgeht, ohne daß auch nur im mindesten das Gefühl vorwaltet, was könnten damit Wege eingeschlagen werden, die dem Wesen dieser Kunst von Hause aus fremdartig sind. Das kann nicht Wunder nehmen; denn die amerikanische

Kunst ist so glücklich und so unglücklich, keine Tradition zu besitzen. Sie springt im neunzehnten Jahrhundert plötzlich auf den Plan, nicht eigentlich organisch aus dem Volkstum herausgewachsen, sondern gewissermaßen auf mechanischem Wege entstanden durch eine Addierung aller Einflüsse, die von Europa herüberkamen. Wie die amerikanische Nation, so hat auch die amerikanische Kunst keine Jugend; sie tritt gleich als ein Mann ins Leben, sofort gereift und sicher. Es hat etwas Unheimliches, diese Erscheinung zu beobachten. Für den Holzschnitt war sie von besonderer Bedeutung. Was wußte man hier in den jungen Riesenstädten von den Meistern und Blättern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, was fragte man hier nach den Überlieferungen der alten großen Zeit, die bei uns mächtig sind! Man nahm einfach die modernen Errungenschaften als etwas Gegebenes hin, und die amerikanischen Kunsthistoriker, die von der Geschichte des Holzschnitts erzählen, können sich gar nicht genug darüber wundern, daß wir uns in dem guten, dummen Deutschland die Köpfe darüber zerbrechen, ob nicht die moderne Tonmalerei doch eine unnatürliche Leistung des Holzschnitts sei. Für Amerika kam darum der Holzschnitt gar nicht eigentlich als Kunst für sich in Betracht. Daß es einmal Meister gegeben hatte, die in der Sprache des Holzstocks ihre tiefsten Empfindungen niedergeschrieben hatten, wußte man kaum. Für die Amerikaner galt der Holzschnitt lediglich als reproduktive Fertigkeit, als ein Verfahren, Gemälde, Skulpturen und andere Werke der bildenden Kunst in Nachbildungen zu verbreiten oder Tagesereignisse, Städteansichten und dergleichen einem möglichst weiten Kreise nahe zu bringen. Und noch ein anderes Element kommt hinzu: die Amerikaner sind praktische Leute, ihre Kultur beruht auf der fabelhaften Entwicklung der Technik. Auch das wirkte auf die Entwicklung des Holzschnitts. Sah man einmal diese graphische Kunstübung lediglich als reproduzierend an, so galt es weniger, ihren künstlerischen Inhalt als ihre technische Seite zu vervollkommnen. Nur kurze Zeit hat in Amerika unter dem Einfluß Europas die Bleistift- und Federzeichnung als Vorlage für den reproduzierenden Künstler eine Rolle gespielt. Man sah nicht ein, warum man nicht die Errungenschaften der Technik völlig ausnutzen sollte, und warf sich ganz und gar darauf, große gemalte Vorlagen, Schwarzweißbilder in Öl oder in Gouache, die man auf den Stock photographierte, in die Sprache des Holzstichels zu übersetzen.

Die amerikanischen Xylographen hatten also nur ein Ziel: das Malerische ihrer Vorlagen restlos wiederzugeben. Sie gingen dabei so weit, nicht nur den Wechsel von Licht und Schatten und die Zwischenstufen der Übergänge genau zu übernehmen, sondern sie wagten es, direkt die Flächen, die der Pinsel auf dem Karton oder der Leinwand aufträgt, auf die Platte zu übertragen. Die Pinselführung selbst sollte man im Druck wiedererkennen. Durch eine ungeheure Menge kreuz und quer liegender Striche und Punkte, durch einen fortwährenden Wechsel in der Struktur des Schnittes suchte man diesen Effekt zu erreichen. Man schlug dabei bald über die Stränge und geriet, wie es auf diesem Wege natürlich war, ins Rohe, Übertriebene, ja ins Unsinnige hinein. Die Blätter bekommen eine solche Unruhe, sie zerfallen so sehr in einzelne geschnittene Farbenflecke, daß von einer einheitlichen, geschlossenen Wirkung nicht mehr die Rede sein kann. Diese übertriebene amerikanische Manier hat jenseits und diesseits des Ozeans geradezu verheerend gewirkt. Es konnte natürlich nicht ausbleiben, daß man auch in Europa, selbst in Deutschland, die amerikanische Art nachzuahmen suchte. Man hatte vor der unglaublichen Verfeinerung ihrer Technik großen Respekt, und darin beruht ja auch gewiß ein Verdienst der Amerikaner. Sie trieben den Tonstich bis zur äußersten Konsequenz, zeigten, was sich alles damit erreichen ließ, und trugen so, ohne es zu wollen, auch wieder das Ihrige dazu bei, daß eine Reaktion kommen mußte.

Der Ausgangspunkt der modernen amerikanischen Manier ist eine Reihe von Holzschnitten nach Zeichnungen von J. E. Kelly, die in dem Jahre 1877 und 1878 in „Scribner's Monthly", dem heutigen „Century Magazine", erschienen (Abb. 130—132, 134 u. 135). Sie riefen in der amerikanischen Künstlerwelt einen ähnlichen Aufruhr hervor, wie in Frankreich die Doré-Schnitte. Das Publikum war verblüfft und die älteren Künstler nicht minder, aber man gab sich nach kurzer Zeit der neuen Schule gefangen. Unter

Abb. 145. Illuſtration aus den 48 Stationen des Tokaido zwiſchen Tokio und Kioto. Autotypiſche Verkleinerung des Farbſchnittes von Hiroſhige. (Zu Seite 144.)

den Holzſchneidern, die Kellys Zeichnungen vervielfältigt hatten, finden wir J. G. Smithwick, den amerikaniſchen Vorkämpfer des neuen Prinzips. Den Hauptanteil hatte aber ein eingewanderter Deutſcher: Friedrich Juengling (Abb. 130), ein geborener Leipziger, der kurz vorher nach Amerika übergeſiedelt war. Die Zeichnungen Kellys waren keine großen Kunſtwerke; es waren Beilagen zu Beſchreibungen von aktuellen Ereigniſſen, induſtriellen Unternehmungen und Szenen aus dem Polizeileben. Sie waren nicht in ſorgſamer Zeichnungsmanier, ſondern mit unbekümmerter maleriſcher Routine aufs Papier geworfen. Mit hingepatzten Farbenflecken ſuchten ſie, nicht ungeſchickt, die Vorgänge zu ſchildern. Juengling machte ſich nun an die Arbeit, dieſe impreſſioniſtiſche Malweiſe im Holzſchnitt zu erhalten. Mit unermüdlicher Geduld ſtudierte er die Tonabſtufungen und das Hin und Her der Pinſelſtriche, und es gelang ihm der Tat, in der Reproduktion dieſer Vorlagen Erſtaunliches zu leiſten. Es kam ihm darauf an, nicht nur den Gehalt der Kellyſchen Zeichnung, ſondern vor allem ihre techniſche Manier, ihre „Mache“, zu bewahren; denn das war es, was das Publikum bei den Gemälden intereſſierte, das wollte man ihm auch in den Holzſchnitten nicht entziehen. Juengling blieb ſeit dieſen erſten Leiſtungen an der Spitze der alles mit ſich fortreißenden neuen Schule. Die moderne Landſchaftskunſt wie die moderne Bildnismalerei fanden in ihm einen Interpreten, wie er nirgend anderswo auftrat. Alle die verſchwommenen und maleriſchen Elemente der impreſſioniſtiſchen Luft- und Lichtmalerei, den ganzen komplizierten Wechſel zarter Tonnuancen, die unendliche Reihe von Farbenabſtufungen, in denen die moderne Landſchaft ihre Ausdrucksmittel ſah, ſuchte er wiederzugeben. All den raffinierten koloriſtiſchen Kunſtſtücken der modernen Porträtiſten, die den Kopf ihres Modells als Anlaß zu einem farbigen Spiel auffaßten, folgte er mit ſeinem Holzſtichel. Das alte zeichneriſche Motiv des Holzſchnitts war völlig verſchwunden, von ſeinen dekorativen Abſichten überhaupt nichts mehr zu merken. Nicht nur ſchwarze Striche und Strichlein traten in dichten Schraffierungen auf, auch die feinen weißen Linien, die der Stichel aus der Holzplatte herausgrub, kreuzten ſich und gaben ein Geflimmer von Licht, das ſich, wo es die maleriſche Vorlage erforderte, über das Vervielfältigungsbild ver-

breitete. Die Porträtstudien nach William M. Chase stehen hier in Juenglings Tätigkeit an erster Stelle.

Die einzelne Linie, auf die der Holzschnitt ursprünglich gestellt ist, spielt also hier gar keine Rolle mehr, eine Summe von vielen Linien ist es vielmehr, die das Element dieser Kunst darstellt. Die Linie an sich hat nur einen zeichnerischen Wert, sie wird als solche darum verbannt. Man geht so weit, daß man die Technik des Malers selbst bis ins kleinste nachbilden, daß man ausdrücken möchte, ob Kohle, Kreide oder Wasserfarbe das Material der Vorlage ist, daß man bei Aquarellen den Unterschied zwischen Lasur- und Deckfarben deutlich machen, ja bei Zeichnungen an weiß gelassenen Stellen sogar das Korn des Papiers andeuten möchte. Immer tiefer gerieten die Amerikaner auf diesem Wege ins Experimentieren hinein, bis sich schließlich ihre eigene Fertigkeit überschlug. Man hat gesagt, daß der amerikanische Holzschnitt durch sein radikales Vorgehen den Farbensinn oder wenigstens den Sinn für den Unterschied der farbigen Valeurs im Volke verbreitet habe. Das ist natürlich ein Trugschluß; denn wie soll man mit der Druckerschwärze, die schließlich doch allein dazu diente, Holzschnitte zu vervielfältigen, den Farbensinn pflegen!

Es hat auch in Amerika an lebhaftem Widerspruch einer kleinen Gruppe gegen die kecken Neuerer nicht gefehlt. Freilich, diese Gegner waren zumeist konservative Leute, die weniger aus einem Gefühl für die wahren Aufgaben der Holzschnittkunst, als vielmehr aus einer unbestimmten Angst vor dem Neuen Einspruch erhoben. Es ging am Ende der siebziger Jahre eine leidenschaftliche Diskussion durch die ganze amerikanische Presse, an der das Publikum regen Anteil nahm. Das Resultat dieses Meinungsaustausches war die große Ausstellung amerikanischer Holzschnitte im Museum zu Boston im Herbst 1881, deren Katalog einer Geschichte der gesamten Entwicklung bis zu jenem Zeitpunkt gleichkommt.

Neben Juengling seien hier nur wenige amerikanische Holzschneider mit dem Namen aufgeführt. Timothy Cole ward nach Jueglings Tode im Jahre 1889 vielleicht der wichtigste von ihnen allen, ein Mann, der in allen Sätteln gerecht ist und dem Charakter jeder Vorlage nachzukommen weiß. Im „Century Magazine", zu dessen Mitarbeiterstamm er gehört, kann man seine Arbeiten verfolgen (Abb. 134). William Miller war der hervorragendste Schüler und Mitarbeiter Jueglings. Gustav Kruell (Abb. 128 u. 132) und Thomas Johnson (Abb. 131) machten sich als vortreffliche Porträtholzschneider bekannt. Aus aller Herren Länder sind diese Leute in Amerika zusammengekommen, aber sie sind in ihrer Art so eins geworden, daß der Unkundige die Verschiedenheit ihrer Abstammung nie bemerken würde.

Bei der großartigen Entwicklung, die der amerikanische Holzschnitt in seiner Art genommen, hat vor allem auch der Buchhandel ein gewichtiges Wort mitgesprochen. Die amerikanischen Verleger sind Kaufleute größten Stiles, die durch ihren Unternehmungsgeist und weiten Blick auch ihre englischen Kollegen noch weit hinter sich lassen. Zumal zwei große Firmen: die „Century Company", die Herausgeberin des „Century Magazine", und der Verlag von Harper haben viel getan. Durch diese Verhältnisse sind die Amerikaner auch vor dem Anstaltsbetriebe, der in Europa vielfach so böse gewütet hat, bewahrt geblieben. Die dortigen Holzschneider haben sich durchweg weit mehr als Künstler gefühlt als die unsrigen und sich in der großen „Society of American Wood Engravers" einen Schutzschild gegen das Einreißen der gänzlich handwerksmäßigen Manier geschaffen. Die Holzschnitte in den großen Revuen, also in „Scribner's Monthly" und dessen Fortsetzung, „The Century Magazine", die uns schon wiederholt begegnet sind, dann in „St. Nicholas", der Kinderzeitschrift desselben Verlegers, in „Harper's Monthly" (Abb. 136—139) und „Harper's Weekly" sind in der Tat fast ausnahmslos Arbeiten, die einzeln ihre Bedeutung haben, man mag mit dem Prinzip ihrer Herstellung einverstanden sein oder nicht. Man hat das in Amerika sehr wohl erkannt und diesen Holzschnitten die Achtung nicht versagt, die man einem persönlichen Kunstwerk gegenüber an den Tag legt. Die Blätter in den Heften selbst freilich können den verwöhnten Kunstfreund nicht befriedigen. Unter der Schnellpresse, die Hundert-

Abb. 146. Aus den Ansichten des Fuji. Farbiger Schnitt nach Hiroshige. Autotypisch verkleinert.
(Zu Seite 144.)

tausende von Nummern druckt und mit dem Text zugleich eine ganze Reihe Schnitte, natürlich nicht von Holzplatten, sondern von Galvanos, aufs Papier bringt, verlieren die Arbeiten ihre Feinheit. Will man sie als Kunstwerke genießen, so muß man sich an die Probedrucke halten, die von der Holzplatte selbst abgezogen werden und die Linie des Schnittes allein in ihrer ganzen Ausdrucksfähigkeit bewahren. Diese Probedrucke aber sind in Amerika und nur in Amerika ein Gegenstand des Sammeleifers der Liebhaber geworden. Von zahlreichen Holzschnitten, die in den Zeitschriften erschienen sind, haben die Amateure alle Probedrucke aufgekauft, deren sie habhaft werden konnten, und das Museum von Boston, dessen Leitung, wie wir sahen, sich besonders um die Pflege des künstlerischen Holzschnitts bemühte, hat eine umfassende Sammlung solcher Probedrucke angelegt, die beweist, wie hoch die Arbeit der künstlerischen Xylographen in Amerika eingeschätzt wird.

* * *

Im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts begann für den Holzschnitt Europas wiederum eine neue Epoche. Der Umschwung, der in seinem Betriebe eintritt, hängt zusammen mit den großen Wandlungen der allgemeinen Kunstverhältnisse. In dem Maße, wie das Koloristische, Malerische in der allgemeinen Wertschätzung gestiegen war, sank der Respekt vor der Linie, und die Folge davon war ein Zurücktreten aller dekorativen Elemente gewesen. Daher kam es, daß das neunzehnte Jahrhundert auf dem Gebiete des Kunstgewerbes von der Mitte bis gegen sein Ende hin unfruchtbar geblieben ist und sich damit begnügte, die alten Stile zu lernen und zu kopieren. Zwischen der freien Kunst und dem Kunstgewerbe aber stehen die graphischen Künste. Ihrem geistigen Gehalt nach sind sie der freien Kunst, ihrem technischen Betriebe nach dem Kunsthandwerk näher verwandt. Doch die Technik gibt bei ihnen schließlich den Ausschlag, aus dem Technischen erst können sie das Künstlerische entwickeln; nicht umgekehrt, wie man im neunzehnten Jahrhundert glaubte. Die moderne Malerei hatte in ihrem letzten Stadium, in der absoluten Machtepoche des Impressionismus, die Konturen aufgehoben, um die ganze Welt rein malerisch zu betrachten. Der moderne Holzschnitt in seiner Konsequenz, wie ihn Amerika darstellt, war auf diesem Wege gefolgt, und wie die malerische Ausdrucksweise des Impressionismus die koloristische Bewegung schlechthin zum Ende geführt hatte, so brachte auch der amerikanische Holzschnitt die Tonstichmanier an die letzte Grenze ihrer Ausdrucksfähigkeit. Die Reaktion, die notwendig kommen mußte, hatte darum bei der *Linie* einzusetzen. *Sie* wieder herzustellen, *ihren* Wert wieder zu erkennen, ward die wichtigste Aufgabe.

Als die Kulturvölker sich nach einer erneuten Betonung des dekorativen Elements sehnten, waren sie zunächst ratlos. Da kam zum guten Glück eine Anregung von einer Seite, von der man sie nicht vermutet hatte. Die alte Kulturwelt des Ostens tat ihre Pforten auf: die Kunst der *Japaner* ward uns bekannt. Nichts verband diese Kunst mit den Stilen der europäischen Vergangenheit. Sie war der unmittelbare und lebendige Ausdruck einer tausendjährigen, uralten Kultur, die sich ganz unabhängig vom Abendlande entwickelt hatte. Mit Entzücken sahen die Europäer diese neue alte Welt plötzlich auftauchen. Die Pariser Weltausstellung von 1867 ließ uns den ersten Blick in diesen wundervollen Zauberberg tun, und im langsamen Vorwärtsschreiten erfaßte die Begeisterung für den Japanismus ganz Europa. Die Franzosen waren die ersten, welche die Bedeutung der neuen Erscheinung fühlten und aussprachen, dann erst folgten die Engländer und zuletzt, wie leider immer in der europäischen Entwicklung der bildenden Künste seit geraumer Zeit, die Deutschen. In Japan war die Kunst seit Jahrhunderten ein Teil des nationalen Lebens; sie hatte den Zusammenhang mit dem Handwerk, mit dem Gewerbe, mit dem Hause nie verloren. Die Motive, welche die Natur dem Künstler gibt, waren hier niemals direkt benutzt, sondern stets nur als Hilfsmittel für den Schmuck des Daseins verwertet. Zu diesem Zweck mußten sie immer eine Umwandlung erfahren, eine Umwandlung im künstlerischen und im dekorativen Sinne. Das ganze moderne Kunstgewerbe sog für seine Erneuerung aus dieser Kunstwelt der Japaner seine wichtigsten Kräfte. Natürlich war es notwendig, die Prinzipien, die man von den Künstlern des ostasiatischen

Inselreiches lernte, nun für unsere besonderen Zwecke auf allerlei Umwegen zu verarbeiten. Der Holzschnitt aber konnte von den Japanern unmittelbar lernen; denn gerade diese Kunstübung stand seit Jahrhunderten in Nippon in höchster Blüte, und niemals hatten die Japaner es versucht, sie auf Wege zu führen, die ihrer Natur nicht entsprachen.

Von allen japanischen Kunstübungen ist der Holzschnitt uns am spätesten bekannt geworden. Erst in den letzten drei Jahrzehnten wurde er gewissermaßen überhaupt erst entdeckt, nach Europa gebracht und kunstgeschichtlich bestimmt. Bei allen Grundverschiedenheiten der Entwicklung aber hatte er, wie wir jetzt erkannt haben, in Japan eine ähnliche Bedeutung wie bei uns. Auch dort stellt er eine volkstümliche Kunst dar, die der mehr aristokratischen freien Malerei als Konkurrentin zur Seite steht. Das farbige Holzschnittblatt ersetzt dem einfachen Mann den kostbaren Kakemono, den zierlich bemalten Seidenstreifen, mit dem der Reiche sein Gemach schmückt. Dann aber ist der Holzschnitt in Japan wie bei uns die allein herrschende Technik für die Illustration. Alle die wunderbaren Bücher, auf deren weichem Papier die reizenden Darstellungen mit der phantastischen Schrift wechseln, sind mit Hilfe von Holzschnittplatten, erst in jüngster Zeit durch Hinzuziehung des Letternsatzes, der den Text herstellt, gedruckt.

Im Holzschnitt spiegelt sich die ganze japanische Kunst am klarsten und reinsten wider. Hier konzentriert sich der Geist und das technische Können der Künstler von Nippon in wundervoller Weise. Die Eigenart der Naturauffassung, die aus den Gemälden spricht, finden wir hier wieder. Es ist diese merkwürdige Art des Sehens, die so völlig abseits liegt von der Art, wie die Augen der abendländischen Völker das bunte Spiel der Welt betrachten. Das Maßgebende ist der absolute Verzicht auf alles, was man Realismus oder Naturalismus in unserem Sinne nennen könnte. Der Japaner geht auf den rein dekorativen Schmuck der Fläche aus, und um diesen Zweck zu erreichen, verachtet er zwei der wichtigsten Kunstmittel, deren wir uns bedienen: die Illusion der plastischen Körperhaftigkeit der Figuren und die regelrechte Perspektive. Die Erscheinungen des Raumes projiziert er auf die Fläche, und nicht darauf kommt es an, daß der Eindruck der Natur unmittelbar wiedergegeben, das heißt nach Maßgabe der künstlerischen Individualität nachgeschaffen wird, sondern darauf, daß durch Linien und Farben, die dem Auge wohltun, in andeutender Sprache ein verändertes, gesteigertes, von den Zufälligkeiten des Realen abstrahierendes Abbild der natürlichen Erscheinung gegeben wird. Darum kennt der Japaner nicht den Wechsel von hellen und dunklen Partien im Sinne unserer Abschattierungen. Er gibt nur die wichtigen entscheidenden Linien der Figuren und Gegenstände, die er aus der Fülle der natürlichen Züge mit scharfem Auge auswählt. Die Zeichnung der Japaner ist die höchstentwickelte Konturenzeichnung, die es gibt, — welches Volk hätte den Holzschnitt, diese Konturenkunst par excellence, besser brauchen können als gerade sie! Und die Farbe ist kein Mittel, diese Linienabstraktionen der Wirklichkeitsillusion näher zu bringen, sondern dient lediglich dazu, ihren Reiz in dekorativer Hinsicht zu erhöhen, das Auge auch nach der andern Seite des Sehsinns anzuregen.

Wenn wir eine Sammlung japanischer Holzschnitte durch unsere Hände gleiten lassen, so haben wir, wenn nicht genauere Studien uns unterstützen, wohl das Gefühl, daß kaum ein Stilunterschied zwischen den einzelnen Blättern bestehe. Wir möchten glauben, daß fast alle diese Dinge von einer Hand stammen. Erst dem Kenner erschließen sich die individuellen Verschiedenheiten der einzelnen Meister und ihrer Epochen. Denn auch der japanische Holzschnitt hat seine Entwicklungsgeschichte; auch er ist nicht als Meister vom Himmel gefallen. Wie in Europa haben in dem Inselreich zuerst einfache Handwerker die Drucke nach anspruchslosen Vorlagen hergestellt. Erst als die Maler für den Holzschnitt zu arbeiten begannen, kam der Aufschwung, erst sie haben die Drucker dazu angespornt, ihre handwerkliche Geschicklichkeit weiter auszubilden. Die technischen Prinzipien der Japaner unterscheiden sich im Grunde nicht allzu sehr von den unsrigen. Natürlich ist das Holz des Stockes stets in Längsrichtung geschnitten; vom Hirnholz brauchte man nichts zu wissen, da das Bedürfnis nach Ton-

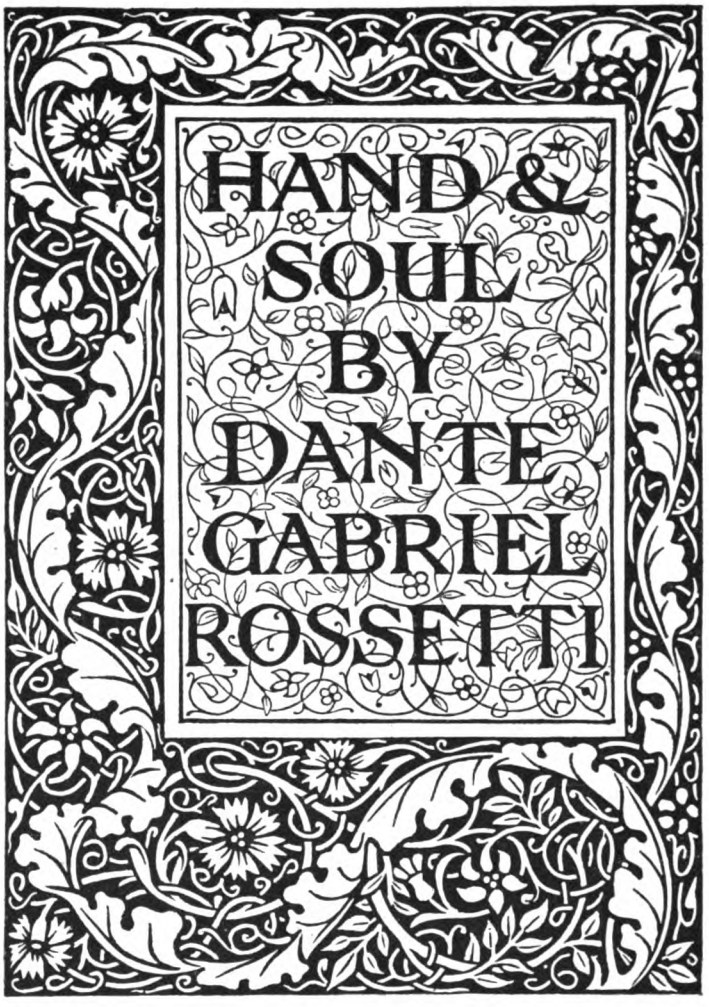


Abb. 147. Schnitt nach W. Morris. Titelſeite zu Roſettis „Hand and Soul“, auf der Kelmſcott Preß gedruckt. Nach A. Ballance „The Art of William Morris“ Verlag von George Bell & Sons in London. (Zu Seite 147.)

ſchnitt und Tonſtich niemals auftrat. Die Platte iſt meiſt aus Kirſchbaum oder einer anderen harten Holzart gefertigt. Auf dieſe Platte wird die Zeichnung aufgetragen; nicht auf das Holz ſelbſt, auch nicht auf die grundierte Fläche, die der Japaner nicht kennt, ſondern auf durchſichtiges Papier, das ſorgfältig aufgeklebt wird. Gezeichnet wird dabei ſelbſtverſtändlich wie in Europa im Gegenſinne, das heißt ſo, daß die Bildſeite auf der Tafel liegt. Der Holzſchneider entfernt nun zuerſt das weiße Papier zwiſchen den Linien der Zeichnung und ſchneidet dann mit kleinem ſcharfem Inſtrument das Holz darunter derart fort, daß die Zeichnung allein erhaben ſtehen bleibt. Die ſchmalen Papierſtreifen über den Linien der Zeichnung werden zum Schluß entfernt. Dann wird die Platte mit Tuſche eingeſchwärzt, Papier darauf gelegt und der Druck mit der Hand ausgeführt. Aber die Tuſche wird nicht gleichmäßig, ſondern, um mannigfach nuancierte Wirkungen zu erzielen, hier ſtärker, da ſchwächer, dort in Übergangstönen auf den Holzſtock aufgetragen, ſo daß mit einem einzigen Druck die intereſſanteſten Verſchiedenheiten erreicht werden können. Zur Herſtellung des Buntdruckes bedient man ſich desſelben Verfahrens wie bei uns: jede Farbe erheiſcht im allgemeinen eine beſondere Platte,

und durch Merkzeichen, die in jeder Platte an derselben Stelle eingeschnitten werden, wird dafür gesorgt, daß die Abdrücke genau aufeinander passen.

Wie die griechische Kunst aus der ägyptischen, so ist die japanische aus der chinesischen entstanden. Auch den Holzschnitt haben die Japaner von ihren bestgehaßten Verwandten auf dem asiatischen Kontinent. Die Chinesen wissen nach unserer Kenntnis bereits seit dem sechsten Jahrhundert christlicher Zeitrechnung, wie man mit geschnittenen Schriftzeichen druckt. Es wird angenommen, daß ihnen damals auch schon die Kunst des Bilddrucks bekannt war. Wann diese Fertigkeiten nach Japan herübergekommen sind, hat sich noch nicht sicher feststellen lassen. Das älteste illustrierte Buch, das wir kennen — in dieser Kunst der Illustration ist Europa früher auf dem Platze als Ostasien — ist der Ritter- und Liebesroman „Ise Monogatari", der 1608 gedruckt ist. Die Verfasserfrage dieses Buches ist noch nicht ganz gelöst; man schwankt zwischen dem Dichter Narihira und der Dichterin Ise. Von dem Künstler aber wissen wir gar nichts Genaues. Wir können nur sagen, daß die Illustrationen des Buches die charakteristischen Merkmale des sogenannten Tosa-Stils tragen. Die „Tosa-Schule" hat sich etwa im dreizehnten Jahrhundert entwickelt. Sie ist die Fortsetzung der Yamato-Schule, die zuerst mit kraftvoller Entschiedenheit der von den Chinesen abhängigen Kunst einen selbständigen nationalen Stil entgegensetzt. Neben der Tosa-Schule bleibt die reine chinesische Richtung bestehen, die sich aber ebenfalls fortentwickelt und im sechzehnten Jahrhundert in der Kano-Schule ihre Blüte erlebt. Und noch eine dritte Schule, eine religiöse, die mit dem Buddhismus, ebenfalls aus China, nach Japan kam, trat machtvoll auf, eine Schule, welche die alten, aus Indien stammenden Formen, die der buddhistische Gottesdienst dort hervorgebracht hatte, in dem Wandel der Zeiten unberührt erhielt. Diese drei Schulen finden wir im siebzehnten Jahrhundert nebeneinander. Die buddhistische strebt nach Tiefe der religiösen Erfindung und Reinheit des Stils. Die Kanos und ihre Anhänger, diese Erben der alten Chinesen, zeichnen sich durch außerordentliche Gewandtheit, durch eine freie Phantastik und eine kühne, ungezwungene Pinselführung aus, die der Strenge der buddhistischen entgegengesetzt ist. Die Tosa-Schule steht in der Mitte. Zierlich und korrekt in den Linien, reich und flüssig im Farbenauftrag geben ihre Bilder Darstellungen aus der vornehmen Welt und den Heldengeschichten der Vergangenheit. Darin aber treffen sich diese drei Schulen, daß sie durchweg nur für die Begüterten arbeiten. Der Adel, die Reichen, die Geistlichkeit stellen das Publikum dar, und aus ihren Kreisen gehen auch die Maler hervor.

Doch diese Strömungen der Malerei spiegeln sich fast allein in den kleinen Bildchen der illustrierten Bücher wieder, und auch da nur gelegentlich. Die größeren Einzelblätter aber, die dem japanischen Holzschnitt ihr Gepräge geben, weisen nur in der frühesten Zeit Beziehungen zu den alten Hauptstilen der hohen Kunst auf. Diese Blätter mit Heiligenbildern aus der Epoche der sogenannten primitiven Meister verzichten noch auf die farbige Nebenwirkung. Sie erscheinen fast noch als kalligraphische Blätter; denn von der kunstvollen Führung der seltsamen Schriftzüge, die sie begleiten, führt ein gerader Weg zu dem wundersamen Reiz des Linienspiels in diesen fremdartig-hieratischen Figuren. Dann aber, zur Zeit Hishikawa Moronobus (1638—1714), der den japanischen Holzschnitt zuerst bewußt in künstlerische Bahnen lenkte, tritt auch die Farbe hinzu, die aber zunächst, wie von den europäischen Illuminatoren, mit der Hand in die fertigen Abdrücke hineingemalt und erst allmählich durch den Druck von mehreren Platten gewonnen wird. Moronobu, ursprünglich ein Zeichner für Färber und Sticker, befestigte die Verbindung zwischen der Malerei und dem Holzschnitt dadurch aufs neue, daß er den Anschluß an die junge, volkstümliche Schule suchte, die in der letzten Periode seines Schaffens aufkam und ihre Motive aus der Welt des Tages entlehnte. Er ging darauf aus, eine edle Volkskunst zu schaffen, die dem Unbemittelten in den stattlichen großen Holzschnittblättern und den schlanken Pfostenbildern einen Ersatz für den Kakemono, in den Bilderbüchern einen solchen für die in die Breite aufgerollten Makimonos bot. Das Publikum der Holzschnitte aber bestimmte auch die Gegenstände der Darstellung; die ganze bunte Welt ringsum stellt die Themata.

Abb. 148. Selbſtporträt. Schnitt von Felix Valloton.
Aus Meier-Graefe „Felix Valloton". Berlin, J. A. Stargardt. (Zu Seite 148.)

Wer jenen außerordentlich wichtigen Schritt tat, von der Handkolorierung zur Anwendung mehrerer, vorab jedenfalls zweier Platten überzugehen, iſt noch nicht mit Sicherheit feſtzuſtellen. Vielleicht war es Niſhimura Shigenaga, dem der japaniſche Holzſchnitt dieſe entſcheidende Wendung verdankt; denn einer ſeiner Zweifarbendrucke, der unzweifelhaft der früheſten Periode des Farbenholzſchnitts angehört, trägt einen überaus ſeltenen Vermerk: ein Datum, und zwar das des Jahres 1743, das er vielleicht aus Stolz über ſeine Erfindung hinzugefügt hat. Jedenfalls iſt die neue Technik um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ſchon allgemein verbreitet, und nun entfaltet die oſtaſiatiſche Xylographie erſt ihre ganze Kraft. Gleich zu Beginn erſcheint der Farbendruck auf ſeiner Höhe; ein Taſten hinſichtlich des koloriſtiſchen Akkordes oder der techniſchen Herſtellung gibt es nicht! Sofort erſcheinen jene Harmonien in zarten, ſorgſam abgeſtimmten Tönen, deren Delikateſſe unübertrefflich iſt. An Stelle des lebhaften Rot und Gelb, das die mit der Hand arbeitenden Illuminatoren der primitiven Blätter lieben, tritt jetzt vor allem der beliebte Zweiklang Roſa-Hellgrün, deſſen ſubtile Bläſſe wundervoll zu der ſenſiblen Zeichnung paßt. Nur ſelten wird er durch eine andere Skala, etwa durch die Zuſammenſtellung Grün-Gelb erſetzt.

In dieſen lichten Farben erſcheinen nun vorab die ſüßen Frauengeſtalten, die von vornherein eine ſo große Rolle im japaniſchen Holzſchnitt ſpielen. Okumura Masanobu, noch in der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, ſchildert ſie in der

graziösen Schlankheit, dem unschuldigen Liebreiz und der weichen Eleganz, die von nun ab für das Schönheitsideal im Lande der Chrysanthemen charakteristisch werden. Doch höher noch führt diese Art Suzuki Harunobu empor, der im Jahre 1770 verstorbene Künstler, der der ganzen Entwicklung des Holzschnitts in seinem Vaterlande einen mächtigen Anstoß gab als der Schöpfer des künstlerischen Buntdrucks mit einer über die bisherige Bescheidenheit hinausgehenden und bald unbeschränkten Zahl von Farbenplatten. Harunobu bildet den weiblichen Typus Masanobus weiter aus, und in unübersehbaren Scharen erscheinen auf seinen Blättern die jungen Mädchen mit den dünnen Gliedern und den schmalen Gelenken, deren kleine Gestalt uns fast zerbrechlich dünkt und die so träumerisch verliebt das Köpfchen auf die Brust herabhängen lassen, daß ihre Körper in dem langwallenden Kimono jene S-Linie bildet, die nicht mehr verschwindet (Abb. 142). Er zeichnet sie, wie sie spazieren gehen, wie sie tanzen, lesen, Blumen kunstvoll ordnen, musizieren oder malen. Aus der primitiven Steifheit und Gebundenheit weiß dieser Meister sich zu lösen, aber mit feinstem Instinkt für die dekorativen Aufgaben seiner Schöpfungen hält er sich in der andeutenden Sprache der älteren Kunst. Er wirft in engem Rahmen ganze Welten auf das Papier und belebt seine Bilder mit den erlesensten Farbenmischungen, unerschöpflich in der Erfindung, bei aller Verwandtschaft der Motive nie sich wiederholend. Hier sitzen zwei junge Mädchen in leicht angedeuteter Parklandschaft auf einer Bank und träumen vor sich hin. Dort bläst eine zarte Flötenspielerin im sinkenden Dunkel des Abends ihrer Freundin ein Liedlein vor. Eine jugendliche Fischerin angelt mit unnachahmlicher Grazie im Bache nach einem Fischlein. Oder es ist Winter, und der blendend weiße Schnee, der den Boden und die Dächer und die Berge des Hintergrundes bedeckt, steht in wirksamstem Kontrast zu der abgestimmten Buntheit der sonstigen Farben.

Ein Meister der schmalen, langen Pfostenbilder ist vor allem Koriusai, der auf diesem begrenzten Raume seine Figuren meisterhaft zu komponieren weiß. Die kompliziertesten Bewegungen, etwa wie eine Mutter ihr Kind um einen Wandschirm herum spielend hascht, spannt er ohne die geringste Gewaltsamkeit und ohne Verstümmelung in das Prokrustesbett dieser seltsamen Formate. Solche Kinderszenen finden sich überhaupt in großer Zahl, und es ist wunderbar zu beobachten, mit welcher Intimität und welchem Verständnis die japanischen Künstler dem Leben der Kleinen nachgehen, sich in ihre Spiele und Empfindungen hineinversetzen. Kinder tummeln sich und raufen sich, spielen mit Bällen und mit Fischen in zierlichen Schüsseln, und vor allem sind sie ihrer Mutter attachiert, die sie trägt oder an der Hand führt, sie liebkost oder kleidet, sie unterweist oder mit ihnen herumtollt. Diese Darstellungen, in denen namentlich Kitao Shigenasa hervortritt, haben für uns etwas besonders Ergreifendes, weil hier durch alles Fremdländische und Absonderliche hindurch ein menschlicher Ton anklingt, der auch in der Melodie unseres Lebens vorhanden ist. Mögen die Erwachsenen und ihre Lebensformen noch so verschieden sein, Kinder sind sich in ihres Wesens Form gleich, ob sie am Gelben Meer oder an der Ostsee geboren sind, ob sie zu den Füßen des Fuji-Yama oder der Zugspitze spielen. In den Schilderungen ihrer Fröhlichkeit, ihrer Sorglosigkeit und ihrer Streiche reichen die Völker über die Weltmeere einander die Hände.

Um so krasser prägt sich die Verschiedenheit der westeuropäischen und ostasiatischen Kulturen in den japanischen Schauspielerbildern aus. Seitdem Katsukawa Schunscho (1726—1792) in den siebziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts dem bis dahin wenig gepflegten und geachteten Genre mit großer künstlerischer Kraft erhöhte Geltung verschaffte, beherrschte es eine Zeitlang den Markt und das Publikum. Die Japaner sind in der Herstellung solcher Bilder, in denen die Lieblinge des Volkes in ihren Meisterrollen oder auch in bürgerlicher Tracht auftraten, unermüdlich, und Schunscho, an den sich eine ganze Schule anschloß, war ungemein glücklich in der Wiedergabe solcher Gestalten. Ganz im Gegensatz zu dem altjapanischen Ideal der absoluten Selbstbeherrschung, die keiner inneren Erregung gestattet, sich auf dem Antlitz abzuspiegeln, findet man hier die ganze leidenschaftliche Bewegtheit des Theaterspiels, die Übertreibungen und stilisierten Steigerungen der Affekte, die dabei beliebt sind, die phan-

taſtiſchen Koſtüme der Mimen und ihre grotesken Masken. Dabei iſt der Hintergrund nur mit ein paar flüchtigen Strichen angedeutet, aber doch ſo, daß er den Effekt des Bildes unterſtützt. Auch auf Fächern tauchen die Holzſchnittbildniſſe beſonders beliebter Bühnenhelden auf. Eine Stellung für ſich in dieſem Theaterkreiſe nimmt Tochiuſai Scharaku ein, der gern große Köpfe, ſcharf charakteriſiert, in breiten, energiſch hingeſetzten Linien auf dunkeln Grund geſetzt, daß ſie, vollkommen wie Plakate, weithin leuchten.

Torii Kiyonaga (1742—1815), der ſchon ins neunzehnte Jahrhundert hineinragt, wird dann in ſeinen Schilderungen noch freier und entfernt ſich noch weiter von der naiven Überzierlichkeit der älteren Gruppe. Von ihm und Schuntſcho, einem Schüler des Schauſpielerporträtiſten Schunſcho, ſtammen vor allem prächtige Einzelbilder und Gruppen von Frauen und Mädchen, oft dreiteilige Blätter von außerordentlicher Kunſt der Kompoſition. Doch der gewandteſte und vielſeitigſte Künſtler um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts iſt Kitagawa Utamaro, als Perſönlichkeit vielleicht die intereſſanteſte Erſcheinung in der ganzen Geſchichte des oſtaſiatiſchen Holzſchnitts, ein Repräſentant des unerhört geſteigerten Luxus und Raffinements der japaniſchen Geſellſchaft in jener Zeit. Utamaro war ein Sinnenmenſch vom Scheitel bis zur Sohle, ein Künſtler von rieſenhafter, leidenſchaftlicher Arbeitskraft und ein Bohémien im modern-europäiſchen Sinne. Am Tage war er unabläſſig tätig, die Nächte aber verbrachte er im Yoſhiwaraviertel, dem großen Sammelplatz der Kurtiſanen, deren kultivierte Zierlichkeit und Anmut er zu preiſen nicht müde wurde, bis er 1806, ein Fünfziger erſt, früh verbraucht von der Wildheit ſeines zügelloſen Lebens dahingerafft wurde. Aber Utamaro hat uns auch jene berühmten Folgen der Inſekten, Vögel, Blumen uſw. hinterlaſſen (Abb. 143 u. 144), die zu den entzückendſten Schöpfungen der Graphik aller Zeiten und Völker gehören, darunter jenen koſtbaren Zyklus „Erinnerung an die Ebbe“, in dem er die ganze Herrlichkeit der Muſcheln und Gewächſe, welche die Flut an den Strand des Meeres ſpült, in den ſuggeſtiven, raſch hingeſetzten Strichen ſeiner impreſſioniſtiſchen Zeichnung feſtgehalten hat. Überall ſind Verſe in dieſe Blätter hineingeſchrieben, daß ſie wie ein Kranz duftiger Lyrismen erſcheinen. Utamaros Lebenswerk iſt nach jeder Richtung ein Glanzpunkt in der Entwicklung des japaniſchen Holzſchnittes. Er iſt unübertrefflich in der Aufſtellung reizvoller, immer neuer Farbenſkalen, in denen immer andere fremdartige Akkorde, wie violett-blauſchwarz und ähnliche, eine Rolle ſpielen, während die mit trockener, d. h. farbloſer Platte nur

Abb. 149. William Nicholſon: „Archery“, Juliblatt aus „An Almanac of twelve Sports“. Verlag von William Heinemann in London. (Zu Seite 149.)

reliefartig ins Papier gepreßten weißen Partien dazu in raffiniertem Kontrast stehen. Und geradezu Rätselhaftes leistete Utamaro in der technischen Ausführung, zu der er sich seine Xylographen ebenso erzog, wie Holbein seinen Lützelburger, Menzel seinen Unzelmann und Doré seinen Pisan. Unnachahmlich ist die Sorgfalt, mit der seit Utamaro die bunten Platten hergestellt werden, der Nuancenreichtum, der beim Auftragen der Farbe vor dem Druck entfaltet, der sichere Geschmack und das technische Wissen, mit denen die Wirkung vorausberechnet wird, die an bestimmten Stellen durch das Übereinanderdrucken verschiedener Farbstöcke erzielt werden kann, die Korrektheit, mit der der Drucker „Register hält", d. h. dafür sorgt, daß die Abdrücke genau aufeinander passen.

Die beiden großen Meister, mit denen die Geschichte des japanischen Holzschnitts ausklingt, und die schon bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts vorrücken: Katsushika Hokusai (1760—1849) und Schiriusai Hiroshige (1797—1858), deren Namen in Europa wohl am bekanntesten geworden, haben den Älteren gegenüber einen schweren Stand. Die Werke der früheren Kunst sind bei ihnen vielfach verschwunden und mehr realistische Wirkungen sind angestrebt, die freilich mit unserm Realismus immer noch nichts zu tun haben, aber doch in einem gewissen Gegensatz zu der einstigen Art stehen. Man merkt: hier ist schon das Japan, das sich bald dem Europäismus in die Arme werfen und dabei viel von dem Eigentümlichen und Bodenwüchsigen seiner großen alten Kultur verlieren wird. Hat doch Hiroshige in seiner letzten Zeit sogar die schrecklichen Anilinfarben benutzt, die das dankbare Abendland nach Japan importierte! Aber auch hier kommt ein wichtiges neues Moment hinzu: die Landschaft tritt nun bedeutungsvoll in den Vordergrund (Abb. 145 u. 146). Und Hokusai, der oft auf die stolz reservierte Sprache der Klassiker verzichtete und Farbenzusammenstellungen gebrauchte, die nichts mehr mit der altjapanischen Noblesse zu tun haben, hat daneben doch einen gewaltigen Schatz von Neuem und Bedeutsamem geschaffen. Wir staunen vor der ungeheuren Vielseitigkeit und der sicheren Reife dieses Mannes, der bis ans Ende seines langen Lebens unermüdlich die Natur studiert und an der Verfeinerung seiner Mittel gearbeitet hat, — der Menzel von Nippon. Er hat die Ausdrucksfähigkeit des Farbendrucks dabei in einer ungeahnten Weise erweitert und gesteigert, und er hat dann wieder in zahllosen andern Stücken die ganze Grazie und zeichnerische Kraft der Vergangenheit souverän zusammengefaßt. Auch die Freude an der Karikatur, die dem japanischen Holzschnitt niemals fremd war, hat er übernommen und in genialer Manier zu lustigen Blättern von einer grotesken Komik geführt, die uns unmittelbar an Wilhelm Busch erinnern und dadurch abermals tiefe, verborgene Zusammenhänge in der künstlerischen Auffassung räumlich so weit getrennter Rassen offenbaren.

Hokusai ist ein Künstler, der die ganze Welt beherrscht. In seiner vierzehnbändigen Skizzensammlung „Mangwa", die seit 1812 herauskam, und in den zahlreichen Publikationen, die ihr folgten, hat er alles geschildert, was der Japaner sieht und was er denkt, zarteste Landschaften und bewegte Schauspielerszenen, lebendige Darstellungen aus Sagen und Legenden und aus dem täglichen Leben, aus Städten und Dörfern (Abb. 141). Eine große Rolle spielt auch in seinen Blättern wieder die japanische Frau. Ihre häusliche Beschäftigung, ihr Liebesleben, ihr Spiel mit den Kindern, wird in unzähligen Darstellungen, mit immer gleicher Hingabe, aber stets in anderer Art, immer mit einer neuen Nuance der Komposition oder der Farbengebung geschildert. Die diskrete japanische Kunst des Andeutens, des Nicht-alles-sagens hat in Hokusai einen ihrer glänzendsten Vertreter gefunden. In wenigen bestimmten Strichen werden Menschen, Tiere, kunstgewerbliche Gegenstände, Bäume, Berge, Wiesen hingezeichnet. Die Fertigkeit, das Nebensächliche auszuscheiden, mit raschem Auge den richtigen und charakteristischen Ausdruck des Ganzen zu erfassen, den Rhythmus der Hauptlinie zu erkennen und sie zu harmonischem Spiel miteinander zu verbinden, ist von keinem anderen Meister mit größerem Geschick geübt worden. Mit Entzücken betrachtet man diese Blätter, auf denen mit den zartesten Farben das japanische Land hingezaubert ist, auf denen das geistreiche Prinzip des Unsymmetrischen, des kunstvollen Ausschnitts, der bei aller tiefen Absicht einer Laune des Zufalls seine Entstehung zu verdanken scheint, seine fesselnde Wirkung ausübt. Wunderbar, wie Hokusai,

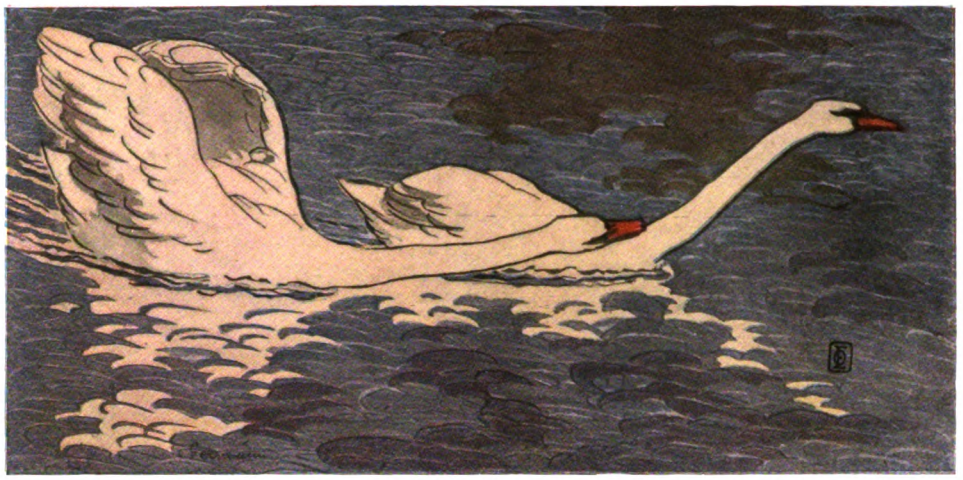


Abb. 150. Schwäne. Farbiger Holzschnitt von Otto Eckmann. Autotypisch verkleinerte Wiedergabe.
(Zu Seite 149.)

Abb. 151. Schnitt von Peter Behrens. Zinkographisch verkleinert. (Zu Seite 150.)

aber auch Hiroshige und seine andern Zeitgenossen, die Vorteile des erhöhten Standpunktes nutzten, der es ermöglicht, unerhörte perspektivische Ausblicke zu eröffnen und dem Beschauer in kleinem Rahmen eine ganze Welt zu Füßen zu legen.

Damit aber wird es für die Geschichte dieser wundervollen japanischen Farbenspiele Nacht. Nur die Künstler der „Surimono", der oft mit Silber- und Golddruck gezierten Einladungszettel und Neujahrskarten, mit denen sich Künstler, Dichter, Liebhaber und Aristokraten beglückwünschen, halten eine Zeitlang noch ein Restchen der glorreichen alten Tradition aufrecht. Dann begnügt man sich damit, ähnlich wie in Europa den Holzschnitt zur Reproduktion von Gemälden zu benutzen, freilich mit großer Geschicklichkeit und glänzendem technischen Raffinement, das zu überraschend getreuen Nachbildungen führt. Doch nun versinkt der ganze Betrieb genau so in handwerksmäßige Roheit wie der des ehemals so herrlichen, einzigartigen japanischen Kunstgewerbes, das jetzt „für den Export" zurechtgemacht wird. An Stelle der Liebe tritt die Spekulation. Nirgends wird der rettungslose Niedergang der japanischen Kunst, der dem Aufschwung der Nation in staatlicher, sozialer, militärischer Hinsicht parallel geht, deutlicher als auf diesem Gebiete, das ihre eigenste Domäne war. Mit Verwunderung sah man schon vor zehn Jahren die rasch hergestellten Holzschnittdarstellungen aus dem Kriege gegen China vom Jahre 1894; aber erblickt man die neuesten „aktuellen" Schilderungen aus den Seekämpfen mit der russischen Flotte und aus den Schlachten in der Mandschurei, so gewahrt man mit Schrecken, wie die Verwilderung in dem abgelaufenen Dezennium fortgeschritten ist. Zwischen diesen rohen Blättern und den Neuruppiner Bilderbogen

ist nun fast kein Unterschied mehr. Die Japaner haben auch hier den Anschluß an die europäische Kultur mit verblüffender Schnelligkeit erreicht. Doch wir werden darum dem Inselvolke die köstliche Welt voll Grazie, Anmut und Zierlichkeit nicht vergessen, die uns seine alten Künstler geschenkt haben, und immer wieder wird das Auge Feste erleben, wenn es das edle, wohlerwogene Spiel jener Linien, ihr Neigen und Grüßen, ihr Biegen und Beugen, wenn es den Reiz jener wundersamen Farbenakkorde in sich aufnimmt.

* * *

Als diese Kunst nach Europa kam, erkannte man erst, wie weit man sich von den eigentlichen Zielen des Holzschnitts entfernt hatte. Zwar machte die Befreiung von der Konvention vorerst nur langsame Fortschritte, aber immer stärker befestigte sich nun in dem jüngeren Geschlecht die Überzeugung, daß die moderne Art der Xylographie, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten entwickelt hatte, unerträglich sei.

Ein weiteres Moment freilich kam hinzu. Die Reproduktionstechnik hatte mit Hilfe der Camera des Photographen erstaunliche Fortschritte gemacht. Von dem Augenblicke an, da es gelungen war, die Photographie mit der Druckerpresse in Verbindung zu bringen, da das Lichtbild in den drei Hauptformen der Photogravüre, des Lichtdruckes und der Phototypie den Anschluß an die Kunst des Pressedrucks vollzogen hatte, war der Holzschnitt in seiner Alleinherrschaft als reproduktive Technik bedroht. Zumal die Phototypie (und ihre hauptsächlichsten Unterarten, die Zinkotypie und die Zinkätzung) machte dem Holzschnitt Konkurrenz, denn sie gehört zur Gattung der Hochätzung, d. h. eines Verfahrens, bei dem auf photomechanischem Wege ein Bild in der Art auf eine Metallplatte übertragen wird, daß seine Linien und Punkte erhaben stehen bleiben, während seine hellen Partien vertieft werden. Die Hochätzung ist also dem Hochdruckverfahren des Holzschnittes nahe verwandt; sie ist am ehesten imstande, sich mit der Drucktype zu vermählen, sie kann auf derselben Presse und zu gleicher Zeit gedruckt werden wie der Letternsatz des Textes. Durch dies Verfahren war der Xylographie ein Konkurrent erstanden, der ihn an Zuverlässigkeit natürlich übertraf, und es hat nicht an Leuten gefehlt, die beim Ansturm aller dieser neuen Erfindungen der alten Kunstübung des Holzschnitts das Totenliedlein anstimmten. Nur eins schien noch ein Trost zu sein: man sah, daß die photomechanischen Verfahren, welche die linearen Werte einer Vorlage mit so absoluter Treue bewahrten, doch für die Wiedergabe der farbigen Wirkungen, der Licht- und Schattenverhältnisse noch nicht die gleiche Sicherheit boten. Die verschiedenartigen Bestandteile der Farben auf den Gemälden wirkten auf die photographische Platte oft so, daß bei der Reproduktion sich das Verhältnis der einzelnen Valeurs zueinander verschob. Hier also, so rief man, muß doch der Xylograph noch einsetzen, der seiner Arbeit etwas Persönliches gibt und in der Erhaltung der luministischen und koloristischen Wirkungen zuverlässiger ist. Aber auch dieser Trost der Freunde des modernen Holzschnitts schwand nach und nach, als die photomechanische Reproduktionstechnik von Jahr zu Jahr jene Schwierigkeiten und Unsicherheiten immer mehr zu überwinden begann. Was soll nun aus dem Holzschnitt werden? lautete jetzt die immer ängstlicher werdende Frage. Die Antwort darauf gab die jüngere Künstlergeneration. Sie faßte ihre Ansicht ungefähr in folgenden Sätzen zusammen:

Abb. 152. Mutter und Kind.
Schnitt von Emil Orlik.
(Zu Seite 150.)

Der Holzschnitt hat uns im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts als Reproduktionstechnik große, unschätzbare Dienste erwiesen, die wir ihm nicht vergessen werden. Ohne seine Hilfe, ohne die Umwandlung,

Erweiterung und Verfeinerung ſeiner Technik wäre es jahrzehntelang nicht möglich geweſen, die Kenntnis der Kunſtwerke alter und neuer Zeit ſo zu verbreiten, wie es die Maſſen verlangten, und wie es im Intereſſe der modernen demokratiſchen Welt zu wünſchen war. Aber in dieſem Dienſt hat ſich der Holzſchnitt aufgerieben, in der Arbeit für andere hat er ſeine künſtleriſche Kraft und ſeine eigenartige Bedeutung eingebüßt. Wir begrüßen es mit höchſter Freude, daß ihm dieſes Amt jetzt durch die neuen Fortſchritte der Technik abgenommen wird. Die mechaniſchen Verfahren ſind, zumal wenn die Technik noch weiter fortſchreitet, viel eher als der Holzſchnitt dazu imſtande, treu zu reproduzieren. Die Camera obscura und die Maſchine ſind zuverläſſiger als die Hand des Xylographen. Bei der Reproduktion aber kommt es uns in erſter Linie, ja vielleicht überhaupt lediglich auf dieſe Zuverläſſigkeit an; es iſt im allgemeinen unnötig und bedeutet eine Vergeudung der Kräfte, ja es kann ſogar in die Irre führen, wenn man verlangt, daß auch der Reproduktionsarbeit in allen Fällen noch etwas Perſönliches innewohne. Der Holzſchnitt jedoch kann ſeine Kräfte auf ganz anderem Felde tummeln. Der Xylograph kann als Künſtler auftreten in Blättern, deren Abſichten ſich mit keiner anderen Technik erreichen laſſen, in Arbeiten, bei denen es wohl darauf ankommt, daß die Perſönlichkeit des Künſtlers ſich ausdrückt, und ſchließlich in den ſeltenen Fällen, in denen die Nachbildung maleriſcher oder zeichneriſcher Originalarbeiten beſondere Aufgaben ſtellt, die bisher kein anderer zu löſen wußte.

Abb. 153. Schnauzl.
Schnitt von Emil Orlik. (Zu Seite 150.)

Zu gleicher Zeit revidierte das jüngere Geſchlecht die Prinzipien der Illuſtrationskunſt, und man entdeckte auch hier, daß man Jahrzehnte hindurch vielfach geſündigt hatte. Es iſt oben wiederholt auf die Schwächen der Illuſtration in der Zeit des Realismus hingewieſen worden. Jetzt hatten die Japaner wieder den Sinn für das Dekorative geweckt, und von ihnen geleitet fand man den Weg zurück zu den glorreichen Vorbildern der europäiſchen Vergangenheit. In England zuerſt, wo man daran ging, das Kunſtgewerbe in moderner Weiſe umzugeſtalten, nahmen ſich die Reformatoren auch des Buchſchmucks und der Illuſtration an. William Morris (Abb. 147) und die Seinen fanden wieder den Weg zurück zu der Kunſt des fünfzehnten und ſechzehnten Jahrhunderts, die ſie mit modernem nationalen Geiſte erneuerten. In den wundervollen Büchern, die Morris, der Allerweltskönner, teils allein, teils mit Hilfe ſeiner Freunde, vor allem Walter Cranes, herausgab, beſtand die Illuſtration nicht mehr aus eingefügten Bildern; ſie ward wieder ein Teil des Buchganzen, der mit dem Satz des Textes innig verbunden blieb, ſowohl da, wo er rein ornamental vorging, als auch da, wo er durch dekorative Darſtellungen den Satz unterbrach. Und nur eine Technik, das ſah man ein, konnte hier wieder zum Rechten führen: der Holzſchnitt oder vielmehr die Holzſchnittart, denn der moderne Druck, der die Bücher gleich in einer rieſigen Anzahl herſtellte und auf den Markt warf, konnte insgemein mit der diffizilen Holzplatte nicht mehr arbeiten. Die Hochätzung aber konnte den Holzſchnitt, wenn man ſeine zeichneriſche Art feſthielt, vertreten, und die Galvanos, die man von dem geſchnittenen Stock nahm, konnten dieſen faſt ganz erſetzen. Es hat lange gedauert, bis die moderne engliſche Buchkunſt erſt Frankreich und dann Deutſchland eroberte. Aber im Verlauf des letzten Jahrzehnts hat ſich doch auch bei uns der Geſchmack erzogen. Die „Prachtwerke“ ſind endgültig abgetan, und man hat eingeſehen, daß es die Aufgabe des Illuſtrators ſein muß, die Worte des Textes entweder in ornamentalem Spiel zu begleiten oder, den Gedanken des Schriftſtellers folgend und ſelbſtändig weiter arbeitend, in freier Erfindung, ſtets in den Grenzen des dekorativen Prinzips, zu paraphraſieren. Max Klinger ging hier

führend voran, aber als Radierer; Joseph Sattler, in dem der Geist der deutschen Renaissance-Meister noch einmal lebendig geworden zu sein scheint, Wilhelm Steinhausen, der, von Thoma angeregt, Dürers Pfaden folgt, Melchior Lechter, der, ähnlich wie die Engländer, aber völlig eigenartig, sich an die Gotik anlehnt, Otto Eckmann, der zumal für das Ornament bahnbrechend tätig war, Th. Th. Heine, der geistreiche und witzige Beherrscher der feinen Linie, haben am meisten dazu getan, den alten Holzschnittstil für die Zwecke der Buchausstattung aufs neue nutzbar zu machen. Zahlreiche tüchtige Künstler sind diesen Führern gefolgt.

Noch mehr aber kam der Holzschnitt zu seinem Rechte, als sich die Künstler ihm endlich wieder außerhalb der Illustration zuwandten. Das neuerwachte Interesse an allem Technischen, das mit dem Aufblühen des Kunstgewerbes innig zusammenhing, trieb, erst vereinzelt, dann in größerer Zahl, Maler und Zeichner dazu, sich selbst die Geheimnisse der Xylographie anzueignen und so eine Personalunion zwischen Künstler und Holzschneider herzustellen, wie sie in dieser Form niemals zuvor existiert hat.

Von einer großen Entwicklung des Holzschnitts in diesem modernen Sinne kann freilich noch keine Rede sein, und wir stehen heute der Bewegung auch noch zu nahe, um eine Darstellung des Weges, den sie genommen, zu geben, geschweige denn ein abschließendes Urteil darüber fällen zu können. Es seien darum hier nur in raschem Überblick die wichtigsten Persönlichkeiten genannt, die in dieser Reformation des Holzschnitts bedeutsam hervorgetreten sind, wobei selbstverständlich auf eine Vollständigkeit in der Aufzählung aller der hoffnungsvollen Talente, die sich neuerdings unserer Kunstübung zugewandt haben, von vornherein verzichtet werden muß.

In Frankreich, wo man zuerst die Größe und Schönheit der japanischen Kunst begriff und pries, trat auch der Künstler auf, der für den europäischen Holzschnitt neue Bahnen frei machte: Felix Valloton. Er verzichtete nicht nur auf den Tonschnitt der xylographischen Anstalten, er wandte sich auch von der Linienmanier des Faksimile ab und suchte die Effekte seiner Blätter darin, daß er sie ganz und gar auf die Kontraste heller und dunkler, oder vielmehr weißer und schwarzer Flächen stellte. Valloton steht darin, wenn man genau zusieht, durchaus auf dem Boden der französischen Tradition; auch hier finden wir die organische Entwicklung, deren sich die Pariser Kunst auf allen Gebieten und stets rühmen durfte, so revolutionär sich manche junge Generation auch gebärdet hat. Dieser wirkungsvolle Wechsel blendender Licht- und tiefer Schattenpartien war, wie wir oben sahen, schon immer eine charakteristische Eigenschaft des französischen Holzschnitts. Valloton allerdings geht radikaler vor als die Künstler der dreißiger Jahre des vergangenen Jahrhunderts. Er hebt die Linien, die jene immerhin noch gelten ließen, überhaupt auf und verfährt ganz summarisch, indem er die Strichlagen der dunkleren Bildteile einfach einer verhältnismäßig großen Fläche zusammenfaßt, also die Erscheinung, die er wiedergeben will, auf die kürzeste malerische Formel reduziert und sich um die Einzelheiten kaum mehr kümmert. Aus dem Holzklotz werden dann mit ein paar großen Schnitten einige kleinere Klötze herausgeschnitten, etwa beim Porträt eine Stirn, ein Nasenflügel, eine Backe — und das Bild ist fertig. Aber so primitiv das Prinzip dieser Technik, so geistreich ist Valloton in der Benutzung. Mit fabelhaftem Blick für das Charakteristische eines natürlichen Vorbildes wählt er die Stellen aus, wo er mit seiner radikalen Vereinfachungsmanier einsetzen kann. Er hat eine lange Reihe Köpfe berühmter Leute unserer Zeit auf den Stock gezeichnet, die ihm verblüffend ähnlich geraten sind. Die Kunst berühmter Silhouettenschneider aus dem achtzehnten Jahrhundert scheint hier, unendlich verfeinert, wiederzukehren (Abb. 148). Es ist, als falle ein scharfer Lichtstrahl wie ein Blitz in einen stockfinstern Raum und verlösche sofort wieder —, in dem Augenblick aber, da er die darin befindliche Gestalt oder Gruppe erhellte, hat des Künstlers scharfes Auge ihn in jäher Schnelligkeit erfaßt und in seiner Wirkung festgehalten. Es ist natürlich, daß die stark unterstreichende, weil immer in lauten Gegensätzen redende Charakteristik Vallotons in der Konsequenz leicht zur Karikatur verleitet und der Künstler hat diesen Vorteil oft ausgenutzt, aber nicht minder oft auch gezeigt, mit welcher Diskretion er zur rechten Zeit vor der letzten Konsequenz Halt zu

Abb 154. Klatschweiber. Farbschnitt von Emil Orlik. (Zu Seite 150.)

machen weiß. Mit schlagender Prägnanz werden in diesen Vallotonschen Blättern bei aller unerhörten Einfachheit des technischen Vorganges die entscheidenden Züge des Vorbildes gleichsam festgenagelt. Es ist fast, als stehe zwischen der Konzeption und der xylographischen Ausführung gar nicht eine vermittelnde Zeichnung, sondern als sei sofort anstatt des Bleistifts das Schneidemesser zur Hand genommen. Valloton denkt in der Tat als ein Holzschneider, nicht als ein Zeichner, der dann nur im Holzschnitt ein Mittel zur Vervielfältigung seiner Arbeit sieht. Es ist sehr pikant, wie er mit dieser Technik der Ruhe die Nervosität des modernen Lebens und der modernen Menschen in all ihrer Fahrigkeit meistert, und es ist höchst reizvoll zu beobachten, wie er bei aller dekorativen, ja ornamentalen und sogar drucktypenartigen Flächigkeit seiner Sachen, bei aller Primitivität der ineinandergehenden, gar nicht voneinander abgehobenen dunklen Flächen dennoch erstaunliche Illusionen plastischer Körperhaftigkeit erreicht.

In England hat sich beim selbständigen Holzschnitt von vornherein der japanische Einfluß unmittelbarer kundgegeben als in Vallotons Manier, der ihn schließlich nur als Anregung benutzte, um dann ganz eigenmächtig vorzugehen. Die Engländer wandten sich sofort dem Farbenholzschnitt nach japanischem Muster zu. Natürlich spielte bei der Art, wie man ihn benutzte, nun die moderne Malerei eine entscheidende Rolle, und man suchte nicht lediglich dekorative, sondern zugleich malerische Wirkungen zu erzielen. Aber es lag nahe, gelegentlich auch die japanische Art der Komposition zu nützen und sie zu ernsten, stimmungsmäßigen oder zu humoristischen Effekten heranzuziehen. Für die letztere Gruppe sind namentlich die glänzenden Karikaturen von Nicholson (Abb. 149), für die erstere die Landschaften, Straßenszenen, Figurenbilder und Interieurs von Morley Fletcher, Sidney Lee und anderen bezeichnend. Auch des Impressionistenmeisters Camille Pissaro Sohn Lucien hat in seinem Londoner Aufenthalt englische Art angenommen. Der große Reiz dieser Blätter besteht darin, daß der Künstler mit wenigen Farben zu einem abschließenden und interessanten Ausdruck kommt. Es handelt sich nicht im entferntesten um eine realistische Wirkung, sondern darum, in geistreicher Weise die unendliche Fülle der natürlichen Farben in einigen entscheidenden Haupttönen summarisch zusammenzufassen, ebenso wie die sparsamen Linien der Zeichnung die vielgestaltigen Formen des Vorbildes nur leise anzudeuten imstande sind. Es ist also eine doppelte Abstraktion, mit der der Künstler hier arbeitet, eine lineare und eine koloristische, und doppelt ist darum auch die Anregung, die er auf den Beschauer überträgt und durch die er diesen veranlaßt, aus eigener Kraft das angedeutete Bild zu ergänzen, es dann wieder im Geiste mit dem ergänzten zu vergleichen, durch diese Mitarbeit dem Arbeitsprozeß des Künstlers selbst nachzuforschen und dadurch zu einem ganz besonderen Genuß des unscheinbaren Blattes zu gelangen.

Auch in Deutschland hat sich der Umschwung unter dem entscheidenden Einfluß der Japaner vollzogen. Otto Eckmann, dem wir auf dem gesamten Gebiete der dekorativen Kunst so zahlreiche Anregungen verdanken, ist auch hier vorangegangen. Und wie allenthalben in seinen graphischen Arbeiten, hat er sich auch im Holzschnitt sehr eng an die unvergleichlichen Meister von Nippon angeschlossen. Von ihnen übernahm er die Prinzipien der freien, naturalistischen Stilisierung seiner Pflanzen und Tiere, unter denen der edle Schwan eine so bevorzugte Rolle spielt, von ihnen die Kunst der leichten, gefälligen Anordnung, den Verzicht auf perspektivische Durchführung zugunsten der dekorativen Flächenwirkung, die er sehr geistreich verwertete, von ihnen auch die Technik des Farbenholzschnitts, ja selbst die Mischung der zarten Farben, die Eckmann sich mit besonderem Raffinement stets selbst zubereitet hat (Abb. 150).

Die ersten Blätter, mit denen Eckmann im Jahre 1897 hervortrat, machten großes Aufsehen und ermunterten zahlreiche Altersgenossen des damals in München lebenden Künstlers und in der Folge eine ganze Reihe von Angehörigen der jüngeren Generation zu ähnlichen Versuchen. Eckmanns Programm wurde dabei dauernd erweitert, indem man von seiner mehr ornamental-dekorativen Art zu Figuren- und Landschaftsstudien überging, die bald in zarten, verschwimmenden Übergangstönen, bald in keck nebeneinander gesetzten energischen Lokalfarben gehalten waren. Andere wieder, wie Peter Behrens

(Abb. 151), schufen sich einen eigenen dekorativen Stil von schöner Kraft des Ausdrucks. Emil Orlik in Prag schnitt meisterhafte kleine Blättchen (Abb. 152—154), bei denen er zum Teil graue und gelbliche Farbenplatten zur Belebung des Schwarz-Weiß-Bildes hinzunahm, so daß diese entzückenden Sächelchen fast Federzeichnungen mit Tuschefüllung glichen. Orlik aber war es, der schließlich den Zusammenhang mit Japan einmal offen betonte und wieder knüpfte. Auf einer Studienreise nach dem Inselreiche und unter dem Eindruck dieses Erlebnisses entwarf er kostbare kleine japanische Szenen, die aus einer merkwürdigen, ganz neuen und eigenartigen Mischung von europäischer und asiatischer Auffassung hervorgegangen sind: Fuji-Bilder, Mädchen unter Weidenzweigen, Kulis, Tempelgärten, Taschenspieler und allerlei charakteristische Gruppen und Landschaften. In München stehen Georg Braumüller, sowie das Bruderpaar Ernst und Hans Neumann an der Spitze einer Gruppe jüngerer Künstler, die sich mit dem Farbschnitt beschäftigen. In Hamburg hat Henriette Hahn durch sehr kühne koloristische Holzschnittexperimente die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. In Leipzig greift Bruno Héroux, ein Graphiker von sehr sicherer und origineller Art, gelegentlich zum Schneidemesser. In Wien haben sich namentlich die Künstler des „Ver Sacrum“ viel mit dem Holzschnitt beschäftigt. Auf der jüngsten allgemein-deutschen Schwarz-Weiß-Ausstellung, die in den Rahmen der Großen Berliner Kunstausstellung 1905 eingefügt wurde, hat es sich gezeigt, daß eine ganze Reihe von Talenten in allen Kunststädten in dies vergessene Künstlerland einzudringen strebt; es ist kein Zweifel, daß die nächsten Jahre noch eine bedeutend lebhaftere Beteiligung zeitigen werden.

Neben diese Versuchen, dem Originalholzschnitt frisches Blut zuzuführen, treten die vereinzelten, aber eben deshalb um so wichtigeren xylographischen Künstlerreproduktionen der letzten Zeit. Zwei Berliner stehen dabei an der Spitze. Zunächst Albert Krüger, der vor allem in der Wiedergabe von Gemälden der Renaissancezeit, namentlich von Porträts, durch Holzschnittdrucke mit mehreren Farbenplatten Bewundernswertes geleistet hat. Seine meisterhaften Arbeiten nach Werken der italienischen Frührenaissance, unter denen der (früher dem Lionardo, jetzt dem Ambrogio de' Predis zugeschriebene) liebliche Kopf der Bianca Maria Sforza aus der Ambrosiana zu Mailand den ersten Platz beansprucht, und denen Krüger kürzlich in dem Holbeinschen Erasmus ein gleichwertiges Stück aus dem deutschen Cinquecento zugesellt hat, werden auch von den besten Clairobscurschnitten alter Zeiten nicht in Schatten gestellt. Als Schwarz-Weiß-Künstler hat sich Krüger im Holzschnitt hauptsächlich in den Dienst Böcklins gestellt, dessen jugendlichen Kopf er in einem feinen Medaillon nach einem Selbstporträt in kräftigen und doch merkwürdig malerischen Schnittlinien festgehalten, dessen Hildebrandsche Bronzebüste er auf den Stock nachgezeichnet, und von dessen farbengewaltigen Bildern er sogar einige mit dem Messer zu reproduzieren versucht hat. Als getreuer Diener moderner Meister darf neben Krüger Martin Hoenemann genannt werden, der sich in einigen Blättern nach Skarbina, Dora Hitz u. a. als ein ungemein geschickter Ausläufer der amerikanischen Manier bekundet, in neueren Arbeiten nach Menzelschen und Liebermannschen Bleistift- und Kohlestudien jedoch so Eigenes und Erstaunliches geleistet hat, daß er durch sie einen besonderen Platz in der jüngsten Geschichte des Holzschnitts erhält. Die Virtuosität, mit der hier die kleinsten Unterschiede in der Stärke der Striche wiedergegeben und mit der namentlich die gewischten Töne in den Druck hinübergerettet sind, geht bis zur unmittelbaren Augentäuschung (Abb. 155).

Doch diese Reproduktionen bleiben in der Minderheit. Der japanische Einfluß hat dem Holzschnitt vor allem seinen eigenen Bereich angewiesen, den er nun selbständig zu verwalten hat. Hier kann ihn kein mechanisches Verfahren verdrängen. Weder die Weichheit und Energie seiner Linien, noch die satte Tiefe seiner dunkeln Flächen, noch die Eigenart seiner Farbenwirkungen kann die Maschine ersetzen, und die Kenner und Liebhaber, für welche diese Blätter gearbeitet sind, haben ein feines Gefühl für den Reiz der persönlichen Arbeit. Freilich, mit dem alten Volkskunstcharakter des Holzschnitts ist es damit vorbei. In dem Bemühen, farbenfrohe Blätter für die weiteren Schichten des Volkes zu schaffen, wird er durch die billiger arbeitende und für diese

Abb. 155. Schnitt von Martin Hoenemann nach Max Liebermann.

Zwecke geeignetere Lithographie, als Schwarz-Weiß-Reproduktion für die Massen durch die photomechanischen Verfahren völlig in den Hintergrund gedrängt. Er entwickelt sich immer mehr zu einer graphischen Delikatesse, und der derbe deutsche Gesell von ehedem ist zu einem raffinierten Kavalier geworden, aus dem Demokraten, der sich überall ins Volk mischte, ward ein sensibler, höchst kultivierter Aristokrat, der sich nur an einen kleinen Kreis wendet und zufrieden ist, wenn er hier gefällt.

Namenregister.

Altdorfer, Albrecht 47.
Amant, O. 101.
Amman, Jost 46.
Anderson, Alexander 133.
Andreä, Hieronymus 30.
Andrew 59.
Anthony, A. B. S. 133.
Arndes, Steffen 21.

Bartels, Hans 121.
Baude, H. Ch. 103.
Behrens, Peter 150.
Bendemann 89.
Best 59.
Bewick, Thomas 61—66.
Boldrini, Niccolo 48.
Bong, Richard 119.
Bosch, Ernst 87.
Brant, Sebastian 20.
Braumüller, Georg 151.
Braun, Caspar 97. 98.
Burger, Ludwig 97.
Burgkmair, Hans 26. 28.
Busch, Wilhelm 100.

Camphausen 112.
Carolsfeld, Schnorr von 91.
Carpi, Ugo da 47.
Cloß, Adolf 110.
Cloß, G. 112.
Cole, T. 121.
Conadam 107.
Cranach, Lucas 44.

Deghouy, F. 110.
Dettmann, Ludwig 121.
Dieterle, C. 91.
Diez, Wilhelm 100.
Doré, Gustav 129.
Dürer, Albrecht 21. 22. 24. 25. 26. 30.

Echtler, Ad. 101.
Eckmann, O. 149.
Edler, Robert 56.
Epp, R. 97.
Exner, H. 88.

Fletcher, Morley 149.
Florian 125.
Flötner, Peter 46.
Friedrich, Woldemar 114.
Friese, Richard 121.
Froelicher 98.
Führich, Joseph v. 93.
Füßli, Orell 104.

Gaber 66. 71.
Garfagnana, Giuseppe Porta della 48.
Gavarni 128
Gedan, H. 97 ff.
Georgy, W. 108.
Gigoux, Jean 128.
Graf, Urs 39. 41.
Grandville 128.
Greis, John 122.
Grien, Hans Baldung 41. 44.
Grüninger, Johann 20.
Grützner, Ed. 105.
Gubitz, Friedrich Wilhelm 71. 72.
Gude, Hans 121.
Gyula, Benczur 82.

Hahn, Henriette 151.
Harburger, E. 98.
Hartenbach, Rttschel von 108.
Harunobu 142.
Hébert 129.
Hecht, Wilhelm 82. 84. 88. 89. 100 ff.
Herkomer, Hubert 133.
Héroux, Bruno 151.
Herrmann, Hans 121.
Heuer, H. & Kirmse 85. 90.
Hiroshige 144.
Hoenemann, M. 151.
Höfel, Blasius 122.
Hoffmann-Zeitz 83.
Hokusai 144.
Holbein d. J. 36. 37. 38.
Hosemann, Theodor 91.
Hübner 89.

Jackson, John Baptiste 60.
Jegher, Christoph 55. 56.
Johnson, Th. 118.
Juengling, Fr. 117.

Kallmorgen, Friedrich 121.
Kauffmann, H. 91.
Käseberg, H. 110.
Kaulbach, F. A. von 88. 89.
Kelly, J. E. 134.
Kilian, Wolfgang 2.
Kirkell, Eduard 60.
Kiyonaga 143.
Kleinmeister 44.
Klinkicht, M. 116. 117.
Knaus, Ludwig 112.
Knesing, Th. 105.
Knösler, Heinrich 122.
Koriusai 142.
Krell, E. 110.
Kresse, O. 97. 107 ff.
Kretzschmer, Eduard 70. 79. 82.
Krey, Paul 92 ff.
Kröner, Ch. 90.
Kruell, G. 119.
Krüger, Albert 151.
Kuehl, Gotthard 121.

Landseer 133.
Lavoignat 129.
Leloir 59.
Lepère, A. 115.
Leslie 133.
Le Sueur, Pierre 58.
Leu, Hans 41.
Leyden, Lucas van 47.
Lichtenheld 98.
Liebermann, Max 121. 150.
Liezenmayer 112.
Lindsay, A. 126.
Lipperheide, Franz 89. 114.
Lützelburger, Hans 38.

Makart, Hans 112.
Manuel, Hans Rudolf 41.
Manuel, Niklas 41.
Marold, L. 109.
Masanobu 141.
Max, Gabriel 112.
Medici, Maria von 57.
Meissonier 128.
Menzel, Adolph 76 ff.
Moronobus 140.
Morris, William 147.
Müller, A. 98.
Munthe, L. 102.
Muttenthaler 98.

Nesbitt, Charleton 66.
Neumann, A. 79.
Neumann, Emil 151.
Neumann, Hans 151.
Neureuther, Eugen Napoleon 89.
Nicholson, William 149.

Oberländer, Adolf 100.
Oertel, K. 68. 69.
Orlik, Emil 150.

Pannemaker 132.
Papillon, Jean Baptiste 58.
Papillon, Jean Baptiste Michel 58.
Papillon, Jean Michel 58.
Pfister, Albrecht 14.
Piaud 129.
Pisan, Héliodor 130.
Pissaro, Camille 149.
Pletsch, O. 112.

Quentel, Heinrich 16.

Raffet 128.
Ramberg, A. von 114.
Rembrandt 56.
Rethel, A. 92.
Rewich, Erhard 18.
Richter, Ludwig 93 ff.
Riepert, Otto 103 ff.
Roberts, C. 120. 121.
Ruff, L. 110.

Scharaku 142.
Schäuffelein, Hans 26. 28.
Schedel, Dr. Hartmann 18.
Scheu, Heinrich 83.
Schlittgen, Hermann 121.
Schönleber, G. 112.
Schrödter, Adolf 96. 97.
Schunscho 142.
Schuntscho 143.
Schwind, Moritz von 99.
Seitz, Franz 100.
Seitz, Rudolf 112.
Shigenaga 140. 141.
Shigenasa 142.
Skarbina, Franz 121.
Solis, Virgil 46.
Specker, Otto 120.
Springinklee, Hans 28.
Stelle, Jacques 57.
Stimmer, Tobias 46.
Strützel, O. 96.
Sukenobu 128.

Thumann, Paul 114.
Tory, Geoffroy 49.
Tosa-Schule 140.
Trambauer, J. L. 120.
Treibmann, G. 110.
Twachtmann, T. H. 117.

Unger, Johann F. Gottlieb 70.
Unger, Johann Georg 69. 70.
Unzelmann, F. W. 60. 63. 87.
Utamaro 143.

Valloton, Felix 148.
Vautier, Benjamin 114.
Vierge, Daniel 132.
Vogel, Albert 61. 82.
Vogel, Otto 82.

Wächtlin, Johann 41.
Waldheim 122.
Weber, J. 104.
Weber, J. J. 108.
Weber, Max 120.
Weeks, E. L. 124.
Welsch, F. C. 85.
Werner, Anton von 112.
Wilkie 133.
Wohlgemuth, Michael 18.
Wolf, H. 123.

Yamato-Schule 140.

UNIVERSITY OF MINNESOTA
wils
709 Sa45 V.16
Osborn, Max, 1870-1946.
Der holzschnitt,
3 1951 002 418 200 F